В. АРДОВ

ЭТЮДЫ К ПОРТРЕТАМ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Неплохой вклад в в бесконечный ряд воспоминаний о выдающихся представителях русской культуры

- В.Ардов
  - I
    - ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ
      -
      - ВСТРЕЧИ С МАЯКОВСКИМ. ЗНАКОМСТВО
      - МАЯКОВСКИЙ У НАС В ГОСТЯХ
      - МАЯКОВСКИЙ В САТИРИЧЕСКИХ ЖУРНАЛАХ
      - ВЕЧЕР МАЯКОВСКОГО
    - МИХАИЛ БУЛГАКОВ
    - АННА АХМАТОВА
    - ЮРИЙ ОЛЕША
    - МИХАИЛ ЗОЩЕНКО
    - И. ИЛЬФ И Е. ПЕТРОВ
    - ВЛАДИМИР ЛУГОВСКОЙ
    - МИХАИЛ СВЕТЛОВ
    - МИХАИЛ КОЛЬЦОВ
    - ПАНТЕЛЕЙМОН РОМАНОВ
  - II
    - ФЕДОР ШАЛЯПИН
    - ИВАН МОСКВИН
    - В. В. ЛУЖСКИЙ
    - МИХАИЛ ЧЕХОВ
    - ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД
    - АЛЕКСАНДР ВЕРТИНСКИЙ
    - МИХАИЛ ЯНШИН
    - ФАИНА РАНЕВСКАЯ
    - ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ
  - III
    - ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК
- notes
  - 1
  - 2

В.Ардов
Этюды к портретам

I

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Апрель 1957 года. 27 лет прошло с того дня, как меня разбудили утром, показав газету с траурным объявлением о смерти В. В. Маяковского… Слухи о гибели поэта ползли по городу еще накануне. Я старался не верить. А тут с четкостью обычного извещения этого типа все было сказано просто, кратко и беспощадно.

Тогда я заплакал открыто — не стесняясь людей. Я не имел силы пойти на похороны. Полагал я, что провожающих— искренне огорченных и праздных зевак — будет более чем достаточно…

Считаю, что пришло время записать все, что могу сообщить о нашем великом поэте, потому что боюсь, как бы не исчезло из памяти многое такое, что надо оставить, хотя бы в помощь людям, изучающим творчество и жизнь Маяковского.

ВСТРЕЧИ С МАЯКОВСКИМ. ЗНАКОМСТВО

Стихи Маяковского я узнал значительно раньше, нежели впервые увидел их автора. Думаю, не ошибусь, если скажу, что уже в 1917 году попадались мне ранние вещи поэта.

А что касается знаменитых «гимнов», напечатанных в «Сатириконе», то большую часть их я помню по номерам «Сатирикона», который я читал исправно, что мне по будущей моей деятельности и положено было. Но, как известно, Маяковский не всегда подписывал в журнале эти произведения. И я полагал, что автор их — художник А. А. Радаков: он иллюстрировал сатирические «оды» и «гимны». Надо сказать, что Радаков сочинял стихи: прежде печатались его рифмованные подписи к собственным рисункам.

Но и по сей день я помню свое впечатление от «Гимна взятке» и от «Гимна критику». Очень понравились и рифмы, и смелость образов, революционность. Я очень обрадовался (хотя и удивился), узнавши, что автор прекрасных издевательских «гимнов» — не Радаков, а сам Владимир Владимирович.

Должен сказать, что я до сей поры очень люблю первые вещи Маяковского: «Вечер», «А вы могли бы?», «Кое- что про Петербург», «Послушайте», «Скрипка и немножко нервно», «Война объявлена» и т. д.

А впервые я увидел Маяковского в «Кафе поэтов» в двадцатом, наверное, году. Он сидел во второй комнате, где были столики для «своих». Сидел один и ел неприхотливые блюда, разрешенные к продаже едва ли не в одном только этом кафе из всего города. Меня сразу же поразила неслыханная внешность поэта. Спутники мои назвали мне Маяковского, и, естественно, я с особенным интересом стал его разглядывать.

Он показался очень взрослым (мне самому было неполных двадцать лет). Но на деле Владимиру Владимировичу было тогда лет двадцать семь. Полная сил молодость огромного таланта, казалось, сочилась изо всего его существа. Большие черные глаза светились энергией, юмором, творческим горением… Он поглядывал на тех, кто появлялся в комнате, быстрыми взорами этих кавказских «волооких очей».

Вошел Анатолий Мариенгоф, в те годы молодой красавец, пользовавшийся большим и тщательно подогреваемым успехом у своих литературных поклонниц — «мироносиц», как тогда говорили… Мариенгоф старался и по прическе, и по костюму походить на Пьеро — маску комедии дель-арте, возрожденную во Франции в середине прошлого века, а к началу нашего столетия докатившуюся и до конфетных коробок, и до духов, и до виньеток в журналах-

Мариенгоф был очень самоуверен. Он даже бравировал этим свойством… Достаточно сказать, что он не отставал в демонстрации презрения к публике от Есенина. И тоже обдуманы у него были все приемы этакого парнасского величия. А тут я прочел на лице у «корифея имажинизма» явное смущение. Он почтительно наклонил голову и произнес робко:

— Здравствуйте, Владимир Владимирович…

Маяковский саркастически улыбнулся. На мгновение в глазах у него вспыхнул издевательский огонек, и он ответил:

— Здравствуйте, Мариенбад.

По лицу Маяковского пробежала короткая улыбка. Она говорила: я бы мог и еще пошутить над тобой, да не стоит уж…

Мариенгоф, никак не реагируя на искажение его фамилии и, видимо, боясь продолжения беседы, ушел.

Впрочем, надо объяснить читателю смысл такого искажения. «Мариенбад» — название всемирно известного курорта в Австрии. «Мариенгоф» — название курорта под Ригой, теперь он переименован в Майори (латышское название вместо немецкого). Подчеркивая в фамилии Мариенгофа ее «курортное» звучание, Маяковский как бы высказывается в том смысле, что стихи Мариенгофа носят курортный характер.

А я уже не мог оторвать глаз от Маяковского. Он сразу

поразил мое воображение. Разумеется, я еще не воспринимал его во всю ширь его таланта, обаяния, значительности человеческой и поэтической. Все это разворачивалось передо мною (как, вероятно, и перед многими другими читателями и почитателями) на протяжении ряда лет, заполненных громкой, все растущей славой поэта, созиданием великолепных произведений, шумной общественной деятельностью, личными встречами с ним.

Но и первого впечатления для меня было достаточно, чтобы навсегда привязаться сердцем к этой огромной голове, к мощной фигуре, к голосу, равного которому я никогда больше не слышал ни до, ни после…

Помнится, довольно часто видел я после этой первой встречи Маяковского в коротком зимнем полупальто с шалью (теперь оно висит на вешалке в музее) или в широком длинном коверкотовом плаще и мягкой шляпе, а то — без головного убора и верхнего платья в летнюю жару. И всякий раз я почтительно и восхищенно провожал его глазами.

Помню прохладный весенний вечер. Это примерно двадцать шестой — двадцать седьмой год… На площади, которая теперь носит имя поэта, еще был скверик. Он оставлял только тротуар, ведущий от нынешнего здания Зала Чайковского к тому дому в глубине площади, где находится кинотеатр «Москва».

Неверный свет фонарей освещает шумливую и веселую толпу гуляющих. Около десяти часов вечера. В такое время суток много народу на Триумфальной площади. Кино и несколько театров, питейные заведения, закусочные — все это на протяжении двух кварталов. Главная улица города— Тверская — здесь вскипает, как водоворот…

И вот я вижу, как над толпою плывет голова Маяковского. Нету прохожего, который своим ростом мог бы загородить эту голову. Велюровая шляпа с большими полями неторопливо поворачивается вместе с головою во все стороны. Владимир Владимирович не «совершает моцион», а живет в толпе, наблюдает, слушает, всем своим существом поэта вбирает говор «безъязыкой улицы», которую он вооружил своими стихами…

Шаги настолько большие, что кажутся неправдоподобными. Трость размеренно и устойчиво помогает шагам. Да, это не походка фланера. Так передвигается человек, которому есть куда идти. Может быть, этот великан будет передвигаться по кольцу «бесконечных Садовых», пока не родятся в сердце, в мозгу искомые строки и образы…

Сумрак плохо освещенного вечера как бы стирает линии удаляющейся головы. Все. Маяковский прошел. Все.

Вот совершенно забыл: когда же я, что называется,

«познакомился» с поэтом? Когда совершился этот ритуал рукопожатия и взаимоназывания фамилий, после которых мы уже обменивались с ним поклонами?

Вероятно, это потому, что я себя считал издавна уже знакомым Маяковского. Рукопожатия и поклоны мало чего прибавляли к моему отношению. А стать другом, близким человеком я не смел и рассчитывать: чересчур велико было мое уважение к Маяковскому, чересчур велика была разница между нами во всех отношениях.

Еще одна уличная встреча с Маяковским. Было это, вероятно, за неделю до его смерти. Погожий апрельский денек залил почти летним теплом столицу. И на Петровке появились типично летние «гуляющие»: так приятно было идти по городу в нарядном и удобном демисезонном (или совсем летнем) платье после зимних ватных одеяний…

Подснежники и фиалки, мимозы в руках продавцов и другие атрибуты весны. Мы шли по Петровке втроем: покойный ныне писатель Борис Левин (погибший в финскую войну), поэт Михаил Вольпин и я. Навстречу — Маяковский. Мы поздоровались. Маяковский остановил нас, протянул руку. Спросил с интонацией покровительственного добродушия (немножко пародийного: он изображал в этот момент «литературного генерала», ибо прекрасно понимал, что мы примем условия этой игры, — все трое, мы были поклонниками поэта, издавна встречались в редакциях и иных учреждениях и оценили его тон сразу; мы и отвечали ему так, как ожидалось):

— Ну что, были в ГОМЭЦе после того совещания? — спросил Владимир Владимирович.

(ГОМЕЦ — Государственное Объединение Музыки, Эстрады и Цирка, существовавшее в те годы.)

— Ну, как же, Владимир Владимирович, были…

— И авансы уже получили?

— Получили, Владимир Владимирович…

— Смотрите-ка… Обходит меня молодежь, обходит: я еще не раскачался…

Все четверо посмеялись. Новое рукопожатие. Маяковский следует далее своим путем — к Кузнецкому мосту, а мы подымаемся к Столешникову переулку…

Больше я не увидел Маяковского…

Я неоднократно наблюдал Маяковского на его выступлениях — в диспутах и с чтением стихов. Об этом много написано. И все-таки нынешнему юноше трудно представить себе, что же это было — живой Маяковский на эстраде. К этим записям я прилагаю мой рассказ «Вечер Маяковского», в котором пытаюсь передать

выступление Маяковского с чтением «Первого вступления в поэму «Во весь голос». Но «Первое вступление» — оно о поэте в конце пути, в тяжкие для него дни, предшествовавшие его гибели. Трагическое в облике и творчестве здесь превалировало решительно и явно. А мы знали и другого Маяковского — диспутанта, полемиста, наконец, чтеца своих произведений в разных ключах — от революционной патетики и до тонкой лирики, острой или веселой шутки…

Прежде о Маяковском — участнике многочисленных в те годы диспутов. Почему, собственно, так часто собирались люди тогда для обсуждения вопросов театра, литературы, искусства, текущей политики? Но это же были годы, непосредственно следовавшие за двумя революциями. Человеку, родившемуся, скажем, в 1925 году и живущему в наши дни, когда страна наша стала могучей, а советский строй незыблемым и четко определенным, — такому и не понять период становления нового режима после Октябрьской революции. Да, очень многое в те годы надо было обсудить и выяснить для себя (а тем более — для масс). И эти дискуссии — они возникали едва ли не из стихийных митингов 1917–1918 годов…

Вот тут-то и разворачивался полемический талант Владимира Владимировича. Характерно, что он в полемике отличался также значительной, если можно так выразиться, «палитрой». Стоило ему почуять в выступлении того или иного оратора политический «душок» — перед нами возникал трибун Революции, олицетворявший собою беспощадность и непримиримость истинного большевика. В соединении с голосом и внешними данными поэта его выступления в таких случаях делались чем-то вроде оживленного плаката либо даже ожившей монументальной скульптуры.

Помню, когда в 1923 году по стране прокатились митинги в ответ на знаменитый «ультиматум Керзона», было проведено собрание на площади Моссовета. Статуя свободы, украшавшая в то время площадь, была снабжена постоянной трибуной — балконом. На эту трибуну выходили ораторы и обращались к огромной толпе, запрудившей всю площадь и Тверскую улицу. И вот на трибуне появился Маяковский.

Напомню, что радио еще не существовало в наших городах. Но живой голос поэта гремел в полную силу громкоговорителя. И не только голос! Его жесты, мимика трагической маски (на этом определении я настаиваю) и вся фигура великана заставили затаить дыхание нескольких тысяч человек, собравшихся вокруг памятника. Такая ненависть к старому миру и его воротилам звучала в речи поэта, что одна эта речь стоила всех прочих

выступлений. А какой шторм аплодисментов и гневных одобрений был ответом народа на слова Маяковского!..

Но гораздо чаще, чем с политическими недругами, приходилось Маяковскому сражаться с противниками его литературных воззрений. И не надо недооценивать этой борьбы. Во-первых, потому, что, как я уже сказал, за литературными и эстетическими взглядами подчас прятались контрреволюционные концепции. А потом — и это гораздо чаще — отсталость вкусов, неприятие всей творческой фигуры Маяковского, отрицание левого искусства были распространены очень сильно. Достаточно сказать, что наиболее популярный в те годы фельетонист Л. Сосновский неоднократно высказывался на газетных страницах против Маяковского и его соратников. Сосновский и всерьез возражал против поэзии Маяковского, И издевался над отдельными его произведениями.

Насколько мне помнится, стихи Маяковского часто публиковались в «Известиях». А впоследствии, когда организовалась «Комсомольская правда», талантливый создатель и первый редактор этого органа тов. Костров привлек Маяковского к самому близкому участию в «Комсомолке»; как мы знаем, это дало прекрасные результаты.

Но и вообще время было такое, что вкусы в области искусства и литературы существовали разные. Споры и несогласия были обычным делом. Как на характерный пример, могу указать на высказывание Стеклова: главный редактор «Известий» однажды напечатал заявление на страницах своей газеты о том, что лично он не согласен с курсом отдела искусств «Известий», но поскольку руководство этого отдела имеет свое мнение (по поводу, кажется, спектакля в театре Мейерхольда «Великодушный рогоносец»), то он, Стеклов, не считал для себя возможным запретить оценку спектакля, данную его подчиненными.

Для Маяковского свобода дискуссий создавала, помимо широких возможностей пропагандировать свои стихи и свою точку зрения, также и необходимость защищаться от разнообразных нападений его творческих противников.

Это положение усугублялось еще и тем, что полемическая интонация самого Маяковского (как и всех футуристов) была принципиально резкой. Надо вспомнить, что футуристы начали с предложения «выбросить Пушкина с корабля современности». Если так говорилось о Пушкине, то что же перепадало на долю живых противников в литературе?.. В стихах Маяковского мы находим ряд самых язвительных оценок его современников. Но эти зарифмованные нападки — ничто по сравнению с устными эпиграммами нашего поэта.

А кто из людей моего поколения не помнит, как устраивал Маяковский так называемую «чистку поэтов» в Большой аудитории Политехнического музея?.. Это означало, что при переполненном зале Владимир Владимирович будет критиковать 20–30 собратьев по перу. Критиковал он запальчиво, с издевкой, со свойственным ему остроумием. Вопрос о том, насколько он был прав в оценке того или другого поэта, мы подымать здесь не станем. Но легко себе представить, как же реагировали критикуемые. И как они отвечали в адрес Маяковского при любом удобном случае.

А случаев было много: и на диспутах, и в редакциях, и в печатных органах всегда можно было ответить Маяковскому встречной критикой. Тем более что весь строй стиха у самого Маяковского, вся его поэтика и идеология были столь новы, оригинальны, неожиданны и потому иной раз непонятны в прямом смысле…

Помню диспут в той же Большой аудитории Политехнического музея с редактором журнала (словно бы «Печать и Революция») В. И. Полонским.

Маяковский задористо нападал на Полонского за его политику в редактируемых им изданиях. В сущности, точка зрения Владимира Владимировича была верной. Он говорил, что Полонский превратился из руководителя журнала, который куда-то должен вести своих читателей и сотрудников, в холодного «скупщика литературы». Но несдержанность выражений и запальчивость тона вместе с не слишком хорошо обдуманными доводами заставили слушателей почти совсем перейти на сторону Полонского, который защищался и умело (в смысле ораторском) и корректно.

В антракте я зашел за кулисы и, не смея обратиться к самому Маяковскому, сообщил О. М. Брику и о своем впечатлении, и о настроении зала. Брик тут же пересказал Маяковскому мои слова. И во втором отделении поэт вел себя сдержанней, пытался пояснить для публики свою точку зрения более развернуто. Это произвело известное впечатление, однако полностью симпатий зала не вернуло…

Общеизвестно, что наряду с преданными поклонниками были у Владимира Владимировича и такие же стойкие противники, даже ненавистники… Так, например, существовал в те годы странный человечек, носивший непонятный псевдоним. Он называл себя «Альвек». (Впоследствии он писал слова для песен и романсов; главным образом, подтекстовывал готовую музыку; его перу, например, принадлежат «бессмертные» слова: «Утомленное солнце нежно с морем прощалось…») Этот Альвек посещал все

вечера Маяковского и по нескольку раз на протяжении вечера выскакивал с осуждающими репликами.

Впоследствии Владимир Владимирович, перед тем как начать выступление, спрашивал своих администраторов:

— Альвек пришел? Значит, можно давать третий звонок!..

Были еще и хулители литературные и политические и, если можно так выразиться, «эстетические» противники поэта. Понятно, почему именно Маяковский вызывал такие страсти: в его стихах, в его выступлениях концентрировалось целое мировоззрение — революционное и в социальном и в эстетическом смысле. Освистать Маяковского можно было ничего не опасаясь. А в сущности, это означало бурный и открытый протест против советского строя.

Сколько я знаю талантливых и умных людей, которые теперь с горечью признаются, что проморгали Маяковского— то есть при жизни его не поняли, какое это колоссальное явление, какой талант… Почему же? Да потому, что, скажем, весь строй «скромного и вдумчивого искусства» Художественного театра был противопоказан Маяковскому. Он писал о МХАТе: «Тети Мани и дяди Вани сидят на диване». А мхатовцы искренне полагали, что повадки и строй поэзии Владимира Владимировича нескромны. И были, разумеется, правы, со своей узкой точки зрения. Только один Качалов дружил с Маяковским, читал его стихи и пропагандировал среди своих единомышленников творчество Владимира Владимировича.

Но вернемся к выступлениям Маяковского. Однажды я слышал, как Владимир Владимирович, очевидно не желая всерьез говорить на тему собрания, произнес речь-фельетон, как мы бы теперь сказали.

Это произошло на обсуждении спектакля «Великодушный рогоносец» в театре Мейерхольда. Пьеса и решение ее на сцене вызвали самые различные отклики. Были и поклонники этого спектакля. А были и зрители, которые буквально рычали. В числе недовольных оказался А. В. Луначарский, опубликовавший в «Известиях» письмо, в котором говорил, что он ушел после «Рогоносца» с таким ощущением, будто ему наплевали в душу. На диспуте, происходившем в самом помещении театра (ныне переделанном под Зал имени Чайковского), Луначарского не было. Но возмущенно отозвался о постановке профессор государственного права и видный критик М. А. Рейснер. Высказались еще несколько ораторов, недовольных спектаклем. Выступили и неуклюжие защитники.

Как это иногда бывает, диспут не стал серьезным обсуждением спектакля и постепенно превратился в нечто

близкое к пародии на такие обсуждения. И вот тут Маяковский, чутко уловив настроение зала и интонацию всего предыдущего, произнес шутливую речь. Он пародировал предыдущих ораторов, кратко и очень — смешно пересказывая их точки зрения. Правда, материал был сравнительно легкий для пародий. И тема спектакля, и не очень умные словеса, только что потрясавшие своды неуютного зала, — все просилось на карикатуру…

Но насколько блестящими вышли у Маяковского эти шаржи! С откровенной и на сей раз очень добродушной усмешкой Владимир Владимирович сперва приводил вкратце содержание речи каждого из «предыдущих», а затем комментировал данную речь. Зрители смеялись и аплодировали каждую минуту. Когда поэт кончил говорить, аудитория громкими криками потребовала продолжения. И Маяковский ответил так:

— Пожалуйста, товарищи, я могу и еще… Только что-нибудь дельное я вряд ли скажу… Так разве — побаловаться еще…

Но именно о том и просили слушатели.

Комическая импровизация эта поразила меня своей чисто поэтической инфантильностью. Я сам — пародист. И знаю, что для создания такой комической «бессмысленки» (которая в сути своей всегда есть гротесковая гипербола вполне осмысленных явлений действительности) нужны и вдохновение и именно детская раскрепощенность фантазии от пут логики, которая, казалось бы, совсем отстранена и вдруг возникает в готовом результате с необыкновенной силой преувеличения — очень точного и проясняющего все гораздо лучше, чем строгие силлогизмы.

Я не могу припомнить сегодня всего, что говорил тогда Владимир Владимирович. Да и то, что помню, не произведет нужного впечатления на читателя. Но вот игру веселого вдохновения на лице поэта я помню отлично. Таким добрым, милым, оживленным я никогда больше не видел Маяковского…

Еще иной Маяковский: на диспутах в Доме печати, где, в общем, обстановка была спокойной, но противников, как говорится, «хватало». В этом особнячке в начале Никитского (ныне Суворовского) бульвара особенно часто обсуждали проблемы искусства и литературы. И публика здесь бывала квалифицированная.

Все ведущие режиссеры, критики, актеры, художники, литераторы, публицисты навещали маленький белый зал Дома печати.

И Владимир Владимирович с его обостренным чувством аудитории высказывался на диспутах в Доме печати, пожалуй, свободнее и глубже, чем где бы то ни было. Ведь на его

собственных вечерах аудитория состояла в основном из «зрителей» — они же слушатели и читатели. Не все тонкости поэтической теории или театральных систем, живописной техники или журналистики были понятны на таких «афишных» вечерах. И потом: на собственных афишных вечерах надо было завоевывать аудиторию для своего творчества, для Лефа, для Революции даже…

В Доме печати почти не бывало политических противников. А большая часть зала состояла из людей, давно и твердо определивших свои вкусы в искусстве и литературе. С ними можно было спорить. Но пропагандировать их впрямую не требовалось.

И вот мы видели, что в Доме печати Маяковский появился на трибуне как теоретик своей поэтической группы, как человек определенных воззрений не только в политической сфере, но и в области культуры. Я написал слова «на трибуне» и тотчас же вспомнил, что Владимир Владимирович не любил прятаться за деревянный параллелепипед кафедры. Он ходил по крошечной авансцене Дома печати, неторопливо излагая свои мысли. И казалось, что зал на двести мест не вмещает этого мощного голоса, что слова поэта оглушают прохожих на бульваре и долетают до Арбатской площади…

Живая реакция аудитории, реплики из задних рядов и из президиума подвигают Маяковского на скорые ответы. Не буду останавливаться на поразительной находчивости поэта: чересчур много о том уже написано.

Но не дай бог, если реплики нечаянно или намеренно «раздразнят» Владимира Владимировича. Тогда взрывчатый темперамент поэта сразу подымает стрелку «полемического накала», что называется, до отказа. И тут Маяковский не стесняется в резкостях, — разумеется, я говорю о резкости мыслей, а не о грубости выражений. Заступался за свои теоретические и политические воззрения Маяковский с тем же чувством величайшей важности этих мнений, какую он обнаруживал в пропаганде, внедрении своих стихов.

Всегда ощущалось, что ему самому мысли и стихи, чувства и образы его выступлений гораздо дороже, гораздо важнее, чем аудитории. Вот он накалил своих слушателей, казалось бы, до предела. Все смотрят на мир его глазами, слышат только его стихи или мысли, его речь. Он может повести за собою несколько сот человек, слушателей куда хочет. И все-таки его волнение превосходит порыв загипнотизированных им людей…

Надо ли говорить, что такое свойство — редчайшее; что нет на свете ничего лучше и чище именно этого вида общения с

массами…

А Маяковский, который, повторяю, считал свои выступления таким же творчески важным для него делом, как и сочинение стихов, — он умел, искусно применяясь к характеру аудитории, находить нужную интонацию для каждого нового зала. Разумеется, он менял тактику, а не цель выступлений. Цель всегда была одна и та же: польза Революции и пропаганда искусства, которое целиком и полностью стояло на позициях советской власти и Коммунистической партии. Теперь это кажется чем-то само собою разумеющимся. Не так оно было в двадцатые годы, но об этом мы уже говорили…

Еще одно впечатление от выступающего Маяковского. Начало 1930 года. Маяковский читает во многих местах вновь написанную им пьесу «Баня».

Я узнал, что такое чтение состоится в клубе электриков «Красный луч» на Раушской набережной. И я пошел туда. На пьесу я опоздал, присутствовал только при обсуждении— и даже не при обсуждении, а при заключительном слове поэта, после обсуждения пьесы.

Очевидно, крепко критиковали «Баню». (Вообще надо сказать, что при появлении «Баня» мало кому понравилась. И, как это было когда-то даже по отношению к Пушкину, начало кому-то казаться, что Маяковский изжил себя, повторяется и прочее…) Автору пришлось защищаться. А мы знаем, что Владимир Владимирович был силен в полемике. Но тут перед ним были рабочие, не искушенные в литературных дискуссиях. И надо было слышать, как мягко отвечал Владимир Владимирович на высказывания, которые — даже в его собственном цитировании — казались мне очень злыми.

Наверное, так ведет себя боксер, когда он обучает ребенка своему суровому спорту. Это было почти что игрой в поддавки. Даже выражение лица было непривычным для Маяковского на трибуне: мягкое, спокойное, ясное…

А вероятно, он был очень огорчен отрицательной оценкой пьесы.

И вот — Маяковский на трибуне своего открытого вечера, окруженный вереницей студентов, которых он проводил бесплатно и сажал на рампу, ставил у стен по бокам эстрады, вдоль проходов…

Основная задача вечера — популяризаторская. Маяковский считается с тем, что надо людям объяснить сперва, показать наглядно свой творческий метод, систему своего стихосложения, свои мысли и т. д. Но и это сопровождается краткими, нетрудными для аудитории экскурсами в полемику, в область

поэтической теории и прочее — для тех из слушателей, кто, так сказать, может быть причислен ко 2- му курсу «маяковсковедения». И тут же — короткие злые удары по противникам и пошлякам, приходившим с целью лягнуть копытом советского поэта. А лягать, пожалуй, легче всего было именно Маяковского, потому что тон вечера, заданный самим поэтом, — тон полемики, находчивости, грубоватого остроумия и доставшегося в наследство от футуризма демонстративного самовосхваления — помогает завистникам, и просто пошлякам, и врагам, и ревнителям «чистого искусства»…

На таких вечерах Маяковский опубликовывал к широкому сведению все то, что создано было и в теории, и в литературной практике лефовской группой. А ведь литературная жизнь, сопряженная с жизнью страны, всегда требовала каких-то реакций на события, кампании, демарши литературных противников.

Вечера Маяковского никогда не ограничивались опубликованием только его стихов (допустим, даже новых). Аудитория всегда узнавала нечто, что прямо не относилось к чтению стихов. Вступительное слово, ответы на записки, иногда разраставшиеся до размеров небольшой речи, послесловия к выступлениям — все это «работало» не меньше, чем мастерское исполнение стихов.

О том, как Владимир Владимирович умел исполнять свои произведения, мы читали много раз. Но один эпизод мне хочется рассказать, ибо в нем есть своеобразие.

Существует и сегодня патефонная пластинка, на которую записано чтение Маяковским стихотворения «Необыкновенное приключение…». Запись относится к 20-му году. Голос поэта звучит на этой пластинке, очень сильно скованный ритмом стиха. Бытовые интонации, свойственные этой вещи, почти отсутствуют.

Я говорю о пластинке потому, что летом 22-го года мне привелось услышать то же стихотворение из уст Владимира Владимировича в кабаре «Нерыдай». В кабаре бывала публика всякая. В основном, конечно, — «нэпманы», богатдельцы. Но и артисты, литераторы навещали этот полукабачок-полутеатрик. В тот вечер Маяковский сидел за столикомс неизвестной мне красивой блондинкой.

(Я-то присутствовал в компании молодых своих друзей за длинным «актерским» столом, на который подавали удешевленные блюда; расчет хозяев был таков: молодая богема не могла тратить значительные суммы, а ее присутствие придавало пикантность всей программе, за актерским столом возникали веселые экспромты и реплики, оттуда кто-то подымался на сцену для исполнения не предвиденных программой номеров и т. д.)

Так вот публика стала требовать, чтобы выступил Маяковский.

Владимир Владимирович реагировал так: он поднялся со стула, жестом попросил тишины и произнес:

— Милостивые государи![1] Я выступлю только при условии, что вы пожертвуете сейчас на голодающих в Поволжье.

Аудитория изъявила согласие на это. Кто-то из участников спектакля прошел по залу с тарелкой. Значительные суммы легли на тарелку в советских дензнаках и даже в долларах, фунтах и прочей валюте.

Тогда Маяковский поднялся на сцену и начал читать свое «Солнце». Читал он спокойно и внятно. Очевидно, это стихотворение полагалось им в числе «делового репертуара»: легкая для восприятия сюжетная вещь, соединяющая юмор с патетикой и характерная для творческого лица автора. «Необыкновенное приключение…» было очень уместно всюду, где не стоило читать ни чисто лирических, ни политических стихов…

И в самой интерпретации Маяковским стихотворения проступало стремление быть понятным не слишком изощренной аудитории. Не сегодня возник покой в произношении строк «Приключения». Чувствовалось, что все уже хорошо отработано автором-чтецом.

По сравнению с пластинкой 1920 года очень выросли бытовые подробности и отступил, спрятался ритм стиха. Иеще: на первое место вышел теперь юмор. Поэт и выражением лица, и мимикой, и жестами подчеркивал нереальность события, изложенного в стихах как фактическое происшествие. Он иронизировал над собою и над теми слушателями, которые вдруг повверили бы в реальность визита солнца…

А вместе с тем Владимир Владимирович играл, изображал все, о чем говорил.

Комическим был испуг автора при появлении солнца в саду. Смешным был и сам образ солнца — тяжелого, большого, горячего… Ему трудно передвигаться по земле. А вот — пришло в гости, потому что нельзя не прийти к такому человеку. Но п в комизме этом нельзя было спрятать огромной индивидуальности автора, его неповторимой поэтичности.

Стихотворение начиналось и разворачивалось как интермедия с четким сюжетом. Но только самому Маяковскому под силу было изображать обоих собеседников этой беспримерной встречи поэта с солнцем. Впоследствии я не раз слышал чтение данного стихотворения. И всякий раз было неубедительно: непохожи исполнители ни на Маяковского, ни на солнце… Только И. В. Ильинский, начавший читать эту вещь еще

при жизни и с одобрения Владимира Владимировича, да покойный Яхонтов могли донести удивительный, я бы сказал, космический замысел пьесы…

Зрители «Нерыдая» (а среди них было немало нетрезвых ресторанных «гостей») притихли сперва. Потом, приглашенные к тому Маяковским, они стали смеяться над неосторожностью автора-исполнителя (он же — действующее лицо происшествия) и появлением неуклюжего светила. Конечно, это был смех, так сказать, просветленный и ритмом и чувствами эпического стихотворного сюжета… И вдруг в конце вещи смех оборвался, перейдя в сочувствующую тишину.

Неожиданно для аудитории, которая не была знакома со стихотворением, шуточное положение выливалось в патетическую декларацию двух «высоких договаривающихся сторон»: поэта и солнца…

Как ставшую ненужной кожуру, отбросил Маяковский комическую мимику и бытовые интонации. Его голос зазвенел неподдельным волнением. Крохотный залик был весь заполнен словами солнца, которое теперь изъяснялось всерьез:

Пойдем, поэт,
взорлим,
вспоём
у мира в сером хламе.
Я буду солнце лить свое, а ты — свое,
стихами.

И опять-таки: никакого сомнения не было у слушателей, что буде солнце заговорило бы, его голос, горячий темперамент, проникновенность его речи были бы именно такими, как их воспроизводил Маяковский.

После слов солнца Маяковский как бы отступал для последнего, завершающего призыва к слушателям. Им казалось, что декларация солнца — уже кульминация всей вещи. И в самом деле, трудно человеку, дотоле не читавшему стихотворение «Солнце», представить себе, что можно «перекрыть» вышеприведенное предложение со стороны светила…

А Маяковский произносил взволнованно и быстро следующие фразы:

Стена теней,
ночей тюрьма
под солнц двустволкой пала.
Стихов и света кутерьма — сияй во что попало!
Еще быстрее проговаривались строки:
Устанет то,
и хочет ночь прилечь,

тупая сонница.

И внезапно для слушателей ритм замедлялся, голос делался еще более громким. Жесты и мимика приготовляли к чему-то крайне значительному:

Вдруг — я

во всю светаю мочь…

Самое существенное, что и тут ни у кого не возникало сомнений в том, что появление поэта после ухода солнца — событие воистину равное, нет — еще большее, нежели восход настоящего солнца…

Какая же убежденность в собственной силе, в таланте, в нужности людям была у Маяковского, чтобы осмелиться на эти строки и в написании стихов, и в их произнесении!..

А Маяковский уже гремел (именно гремел, а не произносил) последнее четверостишие. Оно звучало, как «тутти» оркестре, которым заканчивалась симфония. До этих аккордов уже

двадцать тактов весь состав оркестра играл форте и фортиссимо.

Кажется, что больше ничего нельзя

прибавить к силе звука, к волнительности мощного контрапункта. Но вот еще и еще напружились поднятые кверху руки дирижера, он глянул в сторону медной группы и ударников, кивнул концертмейстеру первых скрипок, бросил рассеянный взгляд на флейтистов и кларнетистов, и вы слышите, что все предыдущее перекрыто новым громом, который заставляет трепетать самих оркестрантов. И тут действительно— конец симфонии: дойдя по предела возможностей, музыка не затихает, а обрывается в тишину, которая— так кажется — вся еще наполнена отзвуками того, что мы слышали…

Так вот и четыре завершающие строки Маяковский выдыхает, словно в его распоряжении не голосовой и дыхательный аппарат одного (пускай даже очень крупного) человека, а полный состав оркестра. Это — итог симфонии, то есть маленькой поэмы о посещении солнцем поэта. Он звучит как лозунг. Как девиз ко всей жизни поэта. Как приглашение к людям следовать по его пути:

Светить всегда,

светить везде,

до дней последних донца, светить —

и никаких гвоздей! Вот лозунг мой — и солнца!

Маяковский выделяет голосом слово «мой». После этого «мой» скромнее произнесено «и солнца». Маяковский подчеркивает и здесь, в финале, что он сам важнее солнца.

Почему?

Потому что солнце светит, в сущности, всюду и всем. Всегда. А Маяковский — наше советское светило. Его «свет стихами» сопряжен с тем, что дала и дает нам Октябрьская революция, партия, советская власть. В этом огромная доля величия поэтической деятельности Маяковского. И это дает ему право ставить себя наравне и даже выше солнца…

Что говорить — аудитория была не очень подходящая для такого стихотворения. Но то обстоятельство, что Владимир Владимирович завоевал своим выступлением эту неподходящую аудиторию, только подчеркивает силу его творчества. А на собственных вечерах, когда в зале девяносто процентов была сочувствующая ему молодежь, Маяковский непременно вызывал овацию этим стихотворением в сто строк…

МАЯКОВСКИЙ У НАС В ГОСТЯХ

Как уже сказано, я дружил с О. М. Бриком. Он бывал сравнительно часто у нас в Москве (в то время я был женат на Ирине Константиновне Ивановой). Очевидно, дома у себя Осип Максимович рассказывал о нас и Лиле Юрьевне и Владимиру Владимировичу. Да он — Осип Максимович— не раз и сам говаривал:

— Вот я вчера описал дома, как это было у вас здесь…

В результате и мои отношения с Маяковским стали в какой-то мере ближе. Я не смею сказать, чтобы я сделался даже приятелем поэта. Но при встречах нам уже было о чем толковать: каждый из нас имел информацию о другом из уст доброжелательного единомышленника…

Осенью 1927 года я переехал с женой в Ленинград, так как получил приглашение стать заведующим литературной частью Ленинградского театра сатиры. Вернулись мы в Москву только в начале 1928 года.

И вот в Ленинграде приехавший туда для своих выступлений Маяковский однажды вечером после чтения стихов в Ленинградской капелле на Мойке по моему настойчивому приглашению навестил нашу ленинградскую квартиру. Я сам заехал за Владимиром Владимировичем в Капеллу и привез его к нам на Семеновскую улицу (угол Литейного).

В этой квартире мы с женою снимали небольшую комнату, но там же жил главный режиссер нашего театра Давид Григорьевич Гутман с супругой Людмилой Ивановной Загора и — в третьей комнате — Николай Павлович Смирнов-Сокольский (он выступал в Театре сатиры). В нашем общем распоряжении был еще

огромный и с безвкусной роскошью обставленный зал.

Принимали Маяковского мы все вместе. Особенно волновался Смирнов-Сокольский. Я дружил с этим артистом задолго до нашей совместной жизни в Ленинграде. И точно знал, что Маяковского Смирнов-Сокольский чтит и любит как поэта. Но был в их отношениях один деликатный момент: Смирнов-Сокольский в своих эстрадных фельетонах почти всякий раз упоминал о Маяковском в сатирическом плане. Очень часто такие уколы вызывали смех аудитории. Кстати, Смирнов-Сокольский всегда говорил:

— Покуда публика смеется на мои остроты о ком-либо, Дотуда этот человек обладает популярностью. А если перестали смеяться, значит, объект шутки уже вышел в тираж. О Маяковском могу сказать, что, судя по реакции моей публики, его слава растет…

Общеизвестен ответ Маяковского на демонстрацию Сокольским своей «вечной» ручки — подарка от Демьяна Бедного с медной табличкой, на которой названы были и даритель и одаренный. Маяковский отозвался тогда так:

— Вам Демьян подарил, а мне кто подарит? Шекспир уже умер.

Это было сказано в тот вечер на нашей ленинградской квартире.

Итак, Смирнов-Сокольский не был до конца уверен в том, что поэт не сердится на него за остроты в эстрадных фельетонах. Однако вечер наш показал, что Маяковский ничуть не обижался на своеобразную «рекламу», какую делал ему популярный артист эстрады…

Когда я сказал Гутману и Смирнову-Сокольскому, что вечером у нас в гостях будет сам Маяковский, а особенно— когда я поехал в Капеллу за Владимиром Владимировичем, мои сожители и друзья пришли в приятное волнение.

В Капелле я дождался конца выступления поэта. Маяковский вошел за кулисы, поздоровался со мною. Я сообщил ему, что мы его ждем, и Владимир Владимирович поехал со мною. Я почувствовал, что в данном случае он проявил деликатность: не пожелал обидеть своим отказом людей, которые так явно хотели его приветствовать у себя…

В нашем глупом зале был накрыт стол. Мы сели ужинать. И Гутман, и особенно Сокольский были откровенно взволнованы. Я тоже чувствовал себя не очень уверенно: на меня всегда подавляющее впечатление производил любимый поэт…

Маяковский, отличавшийся большой чуткостью, немедленно почувствовал и наше к нему уважение, и наше волнение.

Придравшись к случаю, он сказал так:

— Вот вы принимаете сегодня гостя, а гость знатный (в этом примечании свойственная Маяковскому милая и тонкая ирония прозвучала как-то удивительно ласково), а того не знаете, что этому гостю водки наливать не нужно! Гость пьет только вина, и только хорошие…

Вина были. И с готовностью были налиты. После этой репликиатмосфера за столом изменилась. Все присутствующие умели вести себя непринужденно, а тут сигнал к непринужденности подал сам «знатный гость».

Беседа шла о происшествиях и событиях тех дней. Разумеется, больше говорили об искусстве и литературе, чем о политике впрямую. Мы все много шутили. Маяковский чередовал шутки с пропагандой своих воззрений — политических и литературных. Его принципиальность была всем известна. Он и дома и на трибуне всегда говорил одно и то же.

Но вот с едою покончено. Возникает некоторая пауза. Мы не знаем, что делать дальше… И вдруг гость, окончательно подобревший, веселый, нечванный, предлагает нам заняться «играми». Мы согласны. Тогда Маяковский проявляет себя с новой и совсем неожиданной для нас стороны: очень добродушным и веселым участником «вечеринки». Он раскладывает какие-то вещи на столе для того, чтобы по очереди мы подходили к столу и запоминали наибольшее количество из лежащих тут предметов, а затем, отвернувшись, перечисляли бы, что удержано памятью. Дальше под руководством поэта мы играем «во мнения»…

Заметно, что ему самому доставляют удовольствие эти нехитрые забавы. И мы веселимся напропалую. Шутки следуют одна за другой…

Таким я Маяковского не видел никогда больше. Полная уверенность в доброжелательстве и даже в обожании со стороны присутствующих, аудитория немногочисленная, но способная полностью оценить его юмор, встречные шутки и остроты с нашей стороны, легкое опьянение — все это сделало нашего гостя таким добрым, милым, веселым.

Маяковский смеялся вместе с нами над промахами и неудачами участников игр. Наступила та стадия веселья, когда разум как бы отступает и люди начинают болтать забавные нелепости. В другое время такие нелепости вызвали бы недоумение у нас самих. Л Маяковский, возможно, ответил бы на них с полемической резкостью. Но сегодня, сейчас это как нельзя более уместно. Это — подлинный отдых для утомленного нашего гостя и для нас. Часы показывают два часа ночи, но никому

неохота прерывать вечер…

Нас тут шесть взрослых людей, а ведем мы себя как Дети…

Наконец гость заявляет о желании уходить. Мы бее очень огорчены. Однако, в сущности, прав он. И мы все высыпаем в переднюю, чтобы проводить дорогого человека. Пожимая руки, Маяковский не столько словами, сколько мимикой и интонациями дает мне понять, что он вполне оценил наше к нему отношение. Все мы — в том числе и позволяющий себе публичные остроты на его счет Смирнов-Сокольский — зачислены в число друзей и сторонников поэта…

Ведь и по сей день каждый поэт нуждается в том, чтобы значительный отряд «читателей» одобрял бы его творчество. Во сколько же раз больше это нужно было Маяковскому, если учесть его время и полемичность его поэзии!..

Позволю себе привести здесь еще один маленький эпизод.

Это было 25 февраля 1930 года — то есть за 48 дней до смерти Маяковского. Поэт выступил на открытии Центрального Дома работников искусств. Это выступление описано уже неоднократно. Известно, что Владимир Владимирович прочел тогда «Первое вступление в поэму «Во весь голос».

Когда Маяковский в тот раз в ЦДРИ сошел с трибуны, выяснилось, что продолжать вечер больше нельзя. Начатая как шуточный дивертисмент собравшихся артистов программа завершилась Маяковским. После того волнения, которое ощутили присутствовавшие от выступления поэта, невозможно было возвращаться к шуткам. И люди стали расходиться.

В скромной передней тогдашнего помещения ЦДРИ (в подвале в Пименовском переулке) я увидел стоявшего у вешалки Маяковского. Немного поколебавшись, я все-таки решился и подошел к нему. С волнением выдавил из себя банальную фразу:

— Владимир Владимирович, позвольте пожать вашу руку!

В чем заключались мои колебания? Я боялся, что Маяковский почтет мои слова пошлыми, ответит остротой и прочее… Но произошло совсем не то: вдруг я увидел по лицу поэта, что он очень рад моему приветствию. Он протянул мне руку даже с поспешностью…

Только потом я узнал, что в этот критический период ему не хватало друзей, поклонников, почитателей, приверженцев!

МАЯКОВСКИЙ В САТИРИЧЕСКИХ ЖУРНАЛАХ

Маяковский — поэт и драматург изучены сравнительно хорошо. Освещена также работа Маяковского в «Окнах РОСТА». Но очень мало известно о Маяковском — сотруднике советской

сатирической печати. А между тем это интересно не только с чисто мемуарной стороны. Нет, для великого поэта его работа в «Крокодиле», «Красном перце», «Чудаке» была важной гранью его могучей пропагандистской и агитационной деятельности. В сатирических журналах Владимир Владимирович работал систематически и разносторонне. Он не только помещал в этих изданиях многие из своих стихов, но и принимал участие в выработке планов журнала, давал советы, как лучше откликнуться в очередном номере на то или другое событие, придумывал темы для карикатур и рисунков и т. д.

Пишущему эти строки посчастливилось несколько раз увидеть Маяковского в редакции «Красного перца» летом 1923 года. Редакция занимала большую комнату в подвальном этаже дома на углу улиц Пушкина и Немировича- Данченко (тогда это были Б. Дмитровка и Глинищевский переулок). В соседнем доме помещалось издательство газеты «Рабочая Москва», в систему которого и входил «Красный перец».

Очевидно, прежде в этом помещении было какое-то торговое предприятие. Довольно крутая лестница вела прямо с улицы в редакцию. В окна видны были ноги пешеходов. Но свету было достаточно.

Сотрудники журнала — литераторы и художники, — как водится, по нескольку часов в день толкались в редакции. В сатирических изданиях, как и в газетах, в этом есть практическая надобность: иной раз необходимо сейчас же придумать подпись к рисунку, заполнить пустое место на полосе, образовавшееся оттого, что слетел какой-то материал. Часто художникам приходится срочно рисовать новый шарж для тех же целей. Но, конечно, помимо этих деловых поводов у нас были и менее серьезные поводы задерживаться в редакции: тут было всегда весело. Для того чтобы придумать значительное количество шуток, потребных самому журналу, всегда острят гораздо больше, чем нужно для еженедельника. И эта атмосфера веселья, острой товарищеской полемики была приятна всем нам.

И вот достаточно часто в подвале «Перца» появлялся

Маяковский. Когда его огромная фигура возникала на верхних ступеньках лестницы, это сразу же производило впечатление на всех присутствующих. Тому было две причины.

Во-первых, Маяковский был знаменитый поэт, огромное дарование которого принуждены были признавать даже его враги. А у нас в редакции таких и не было. Все мы — молодые литераторы и художники — почитатели Маяковского, и всем нам было очень лестно, что замечательный поэт является нашим товарищем по журналу. Добавьте к этому непосредственное

влияние на собеседников могучей личности Маяковского, его остроумия и чуткости, его доброжелательности к людям, которая могла смениться на острое презрение и пренебрежение, если находившийся рядом человек был того достоин…

А во-вторых, для беседы, для тех шуток и полемики, которым мы предавались, Маяковский был взыскательным арбитром. Он и сам любил остроумную беседу, охотно принимал в ней участие. Но, разумеется, уровень остроумия великого поэта не всегда был доступен другим. И потому в присутствии Маяковского вся наша братия как бы подтягивалась. Оглядка на Маяковского очень украшала наши «схватки».

И сегодня еще я могу явственно представить себе Владимира Владимировича сидящим на стуле в редакции «Красного перца». Кепка или шляпа сдвинута на затылок. Во рту прыгает неизменная папироса. Между широко раздвинутыми ногами помещается трость, о которую сидящий поэт упирается обеими руками. Выразительные черные глаза двигаются, оглядывая того из полемистов, который говорит в данный момент. В выражении лица-равнодушие. Кажется, что его не очень интересует, о чем говорят окружающие.

А мы стараемся из последних сил. Только по форме говорим мы друг с другом. По существу вся беседа ведется теперь ради одного слушателя — Маяковского.

Но вот кому-то удалось воистину хорошо сострить. Сейчас же у Владимира Владимировича появляется добрая и веселая улыбка. Поэт радуется с неожиданным оживлением. От величественного равнодушия не осталось и следа. Маяковский, вступив в беседу, сам острит и поддерживает автора удачной шутки.

Обратное явление: произнесена неудачная острота. Решительное осуждение можно прочитать на лице Маяковского. А иной раз и в этом случае поэт вступает в разговор. Его реплики просто убийственны для провинившегося товарища. А полемизировать с Маяковским невозможно: он одолеет в три-четыре фразы, и только лишний раз осрамишься, если затеешь с ним спор. Еще бы! С его-то дарованием, с его техникой, приобретенной на многочисленных выступлениях, с его голосовыми и мимическими данными, с его авторитетом…

Но вот начинается так называемое «темное совещание»[2]. В сатирических журналах давно уже поставлено на рациональные рельсы изыскание тем для карикатур, которые должны украсить будущие номера. Таких тем надо много (не менее 20 на каждый номер). Они должны охватить ряд определенных и значительных явлений жизни. Не всегда сразу удается найти форму рисунка,

выражающую нужную нам мысль. Следовательно, такие встречи для обсуждения тем носят систематический характер.

На заседаниях присутствуют наши художники и многие литераторы, но далеко не все. Некоторые фельетонисты с именами полагают мелким для себя делом давать анонимные подписи к рисункам. А Маяковский приносил в «Перец» десятки сюжетов для карикатур и плакатов, сделанных со всеми достоинствами его дарования: темпераментные, выразительные, неожиданные и остроумные замыслы. Не забудем, что за его спиною была работа в «Окнах РОСТА».

По очереди докладывают свои темы все сотрудники. Каждая тема обсуждена. Она или забракована, или исправлена, или одобрена в ее первоначальном виде. Маяковский добросовестно участвует в этих прениях. Он уважительно отзывается об авторах тем, хотя, повторяем, по табелю литературных рангов поэт стоит неизмеримо выше этих товарищей. Маяковский часто спасает тему, усмотрев в ней рациональное зерно, не замеченное другими участниками совещания. Иногда Владимир Владимирович подсказывает свое дополнительное решение, которое обогащает обсуждаемый замысел. Но если тема мелка или политически неверна, уничтожающая логика Маяковского, его сарказм настигают и тему, и ее автора…

Затем слово для опубликования собственных Тем получает и Маяковский. Их всегда очень много — этих эмбриональных замыслов для смешной карикатуры, патетического плаката, целой серии рисунков на манер тех, что мы видели в «Окнах РОСТА». Маяковский снабжает некоторые из своих сюжетов собственноручными эскизами и чертежами. Как похожи эти наброски на известные теперь рисунки поэта!

Маяковский оглашает одну тему за другой. Как будто бы ничего не изменилось в комнате: все те же люди занимаются тем же делом. Но оттого, что говорит талантливейший поэт Революции, оттого, что именно его мысли излагаются сейчас в редакции, — вполне ощутимо раздвигается самый горизонт журнала. Теперь не традиционное подражание дореволюционному юмору, не изжитое еще кем-то из сотрудников составляет предмет обсуждения. Нет, Маяковский выражает в своих темах невиданные и неслыханные прежде идеи Октябрьской революции, новизну советского быта. Он зовет сию минуту всех нас, присутствующих на совещании, так же, как и читателей журнала, видеть вокруг себя больше нового, больше думать о неповторимом своеобразии советской жизни, больше ненавидеть всех и всяческих врагов, вредителей, шкурников, обывателей…

Мы не очень-то понимали тогда, говоря откровенно, зачем Маяковскому с его положением в литературе, с его славой и разнообразием писательских возможностей хотелось давать темы для скромного сатирического еженедельника с небольшим тиражом? Только впоследствии, осмысливая всю биографию великого поэта, зная о нем гораздо больше из непосредственных встреч с Владимиром Владимировичем до самого 1930 года, из воспоминаний его друзей и соратников, из высказываний критики, я могу сказать, что субъективно дело тут заключалось в том, что Маяковский всегда жил в режиме напряженного и разнообразного труда. У него действительно хватало времени еще и на то, чтобы придумывать «Красному перцу» темы для карикатур. А делал он это потому, что постоянно прибегал к целой палитре творческих приемов: лирические поэмы, сатирические стихи, стихотворные отклики на политические события, драматургия, выступления на эстраде в Москве, поездки по Советскому Союзу, редактирование журнала «Леф», составление сборников своих стихов, сочинение рекламных стихов и рисунков к ним… В этом списке явно не хватает еще подписей к рисункам (стихотворных и прозаических) и самих сюжетов для карикатур.

Ведь Маяковский был художник, график. Какие-то графические образы возникали в его сознании всегда. Было время, когда в «Окнах РОСТА» находило применение это его дарование. К 1923 году плакатов он больше не рисовал. А сатирические журналы требовали иной техники рисунка. Рисовать самому Маяковскому уже не надо было. Вот Маяковский и стал сочинять темы для журнала «Красный перец», в котором работали в то время его соратники по «Окнам РОСТА» — художники М. М. Черемных, И. А. Милютин и другие…

Думается, исследователи творческого наследия великого поэта должны бы точно установить, какие именно темы для рисунков, какие подписи в сатирических журналах принадлежат В. В. Маяковскому. Сейчас это еще возможно сделать, потому что живы многие сотрудники тех изданий: вероятно, можно будет найти и издательскую отчетность тех лет, и по гонорарным ведомостям установить многое и т. п. Конечно же такие творческие высказывания поэта, как сюжет для сатирического рисунка, обогатят его собрания сочинений и покажут нам Маяковского с новой стороны.

Помню еще, как приходил Маяковский в редакцию журнала «Чудак» в 1929 году и в начале 1930 года. Сюда поэт приносил уже не темы, а стихи. На темных совещаниях мы его не видали. Но значительное количество стихотворений Маяковского впервые

были опубликованы в «Чудаке».

И здесь, как и в «Красном перце», Маяковский охотно проводил время в общении с сотрудниками редакции. Живо запомнилась мне одна острота Маяковского, сказанная им при обсуждении неких стишков, написанных кем-то для «Чудака». Не забудьте, что это было время борьбы с кулачеством. И кулаки действовали тогда своими обрезами. Стихотворение нашего сотрудника начиналось так:

На обрезе кулака

Мушка очень велика…

Кто-то с недоумением заметил, что на обрезах не бывает мушек, ибо обрезом называют ружье, значительная часть ствола у которого обрезана. Следовательно, срезанной окажется и мушка. И тогда Маяковский произнес с иронической улыбкою:

— Наверное, второпях срезали с другой стороны.

До сих пор слышу хохот, которым мы ответили на эту мастерскую шутку.

А вот еще случай, который показывает меру популярности В. В. Маяковского в последний год его жизни.

В редакции «Чудака» заведовал литературным отделом писатель Борис Михайлович Левин. У Левина было много друзей вне литературных кругов. То были его соратники по гражданской войне, товарищи по университету и т. д. Однажды к Левину заглянул в редакцию такой приятель- провинциал. И Борис Михайлович знакомил своего гостя со многими видными художниками и литераторами. Провинциал испытывал явное удовольствие от того, что общается со столичными знаменитостями.

И тут вот пришел Маяковский. Знакомство с ним привело в восторг левинского гостя. Затем Маяковский покинул редакцию. Но вскоре появился еще один писатель — довольно известный. Левин представил своего друга и этому писателю. Назвал он и фамилию данного писателя. Но гость наивно признался, что он не слышал такого имени. Вот Маяковский — это другое дело.

Задетый за живое, новоприбывший писатель стал выяснять, что из произведений Маяковского известно этому человеку? Гость Левина со смущением признался, что мало знаком с творчеством поэта. И затем оказалось, что книги и пьесы писателя, который его допрашивал теперь, он знает и одобряет.

— Как же так? — заключил обиженный писатель. — Произведений Маяковского вы не читали и не слыхали, но о существовании самого Маяковского знаете отлично. И даже интересуетесь его особою! А мои книги вы читали, пьесы смотрели. Но по имени меня не хотите знать, и знакомиться со

мною вам, видно, гораздо менее интересно, нежели пожать руку Маяковскому!.. Где же логика?

Смущенный посетитель редакции пожимал плечами, разводил руками, но от своей точки зрения не отказывался. Он повторял:

— Да… вот так, знаете… Книги у вас хорошие. Нравятся мне… Только Маяковского мне очень хотелось посмотреть… Я теперь приеду домой, всем скажу: видел Маяковского…

А между тем в этой якобы несуразности заключен был большой смысл. Маяковский в течение ряда лет буквально завоевывал страну своим творчеством. Его стихи, печатавшиеся в центральных газетах и журналах, в местной печати, выходившие отдельными книгами, его выступления во всех частях Советского Союза приобретали для него сторонников, выводили из себя врагов и вообще были, несомненно, в центре литературной жизни нашей родины. Хладнокровно относиться к Маяковскому нельзя было. И нельзя было человеку, который по своему культурному уровню являлся читателем художественной литературы, выключить из памяти, из сознания имя великого поэта. Даже хула, изливающаяся на Маяковского из уст людей, не понимавших или не принимавших его поэзию, свидетельствовала о том, что по стране ходит удивительный человек с огромным, неповторимым дарованием. А сколько появлялось ежегодно новообращенных поклонников поэта, которых подкупало либо личное его выступление, либо чтение его стихов другими, либо знакомство с его книгами!..

Всего этого не сумел сказать обиженному беллетристу простоватый гость в редакции «Чудака». Но именно этим объяснялся парадокс его большого интереса к нашему талантливому поэту при недостаточном знании его произведений.

ВЕЧЕР МАЯКОВСКОГО

Мы приехали в один из клубов для того, чтобы провести вечер памяти Маяковского: лектор, который должен был сказать вступительное слово, чтица, специализировавшаяся на исполнении стихов нашего поэта, и несколько литераторов, которые намерены были поделиться с аудиторией воспоминаниями о Маяковском (в числе этих литераторов был и я).

С некоторым запозданием и достаточно затрапезно начался вечер. Лектор, поминутно откашливаясь и перхая, скучным голосом стал излагать содержание газетных статей на тему

«Маяковский и поэзия».

Мы — дожидавшиеся своей очереди выступать — сидели в плохо освещенной комнате за сценой. Вялый голос лектора явственно раздавался и здесь. Невольно мы стали прислушиваться к тому, что этот голос сообщал зрительному залу:

— …и вот, товарищи, впоследствии Маяковскому пришлось преодолевать в себе те индивидуалистические корни формалистического футуризма, которым была запечатлена его поэтическая юность. И надо сказать, что Маяковский всецело справился с этой работой: он целиком и полностью пришел на те позиции, с которых…

У лектора был жидкий тенорок, говорил он на одной ноте, никак не меняя интонацию. И оттого, что ему часто приходилось повторять слово «Маяковский», он произносил фамилию поэта скороговоркой: «Мм'ковский»… А потом даже просто: «… ковский»…

Лектор бормотал:

— Если мы сравним те ранние произведения…ковского, которые характерны для предреволюционного периода, то мы увидим, что…ковский сумел найти в себе силы для того, чтобы…

Грешный человек: я стал дремать под это однообразное унылое журчание. Неизвестно, сколько времени я находился в забытьи, но проснулся я потому, что чей-то сильный и хорошо поставленный бас произнес, очевидно, из зрительного зала:

— Гражданин, вы о чем, собственно, разговариваете?

Как это бывает при внезапном нарушении традиционной

и хорошо налаженной церемонии, произошла короткая пауза. Затем в аудитории возник гул недоумения.

— Что вам угодно, товарищ? — проверещал тенорок лектора.

Бас повторил с интонацией неопределенной иронии:

— Я говорю: о чем вы тут бубните?

Опять шумок в зрительном зале и раздражительный, хотя и надменный, ответ лектора:

— Товарищ, я говорю о поэзии…ковского и прошу меня не перебивать!

— О поэзии? А я думал, вы силос жуете.

В зале дружно засмеялись.

Я выглянул на сцену из-за второй кулисы.

По проходу между рядами приближался к рампе человек очень высокого роста. Это был просто великан. Он шел вразвалку, необычайно большими шагами и слегка волоча ноги. На первый взгляд походка казалась неуклюжей, но сразу же делалось ясно: такая походка как бы объявляла вам, что человек не желает

казаться изящным в том смысле, как оно понимается в театрах и гостиных. Неуклюжесть эта нарочитая.

У шедшего были огромные плечи. Большая четырехугольная голова вскинута кверху. Темные волосы по замыслу должны бы лежать зачесанными назад, но они очень непослушны и, как бы дыша, все время шевелятся надо лбом и бровями.

Когда человек подошел к первым рядам, свет выносных прожекторов осветил его лицо. Большие карие глаза, зрачки которых чуть уходили под верхние веки, близко над глазами суровые брови, вертикальная морщинка над мясистым носом. Мощный лоб чуть отступает после надбровных дуг — таких выпуклых и четких… А рот… очевидно, с этих крупных, до конца сделанных губ была слеплена много тысяч лет назад маска греческой трагедии. И, вероятно, на свете еще не существовали реальные (а не выдуманные, на рисунках) человеческие уста, в такой же степени выражавшие эмоциональную взволнованность и готовность сказать обо всем самом важном для людей вот сейчас, тут же, громко, яростно и убедительно… Заметьте: все это было ясно, хотя вы еще не слышали ни одного звука, вылетавшего из этих губ. А в углу рта — такого рта! — самостоятельной, казалось, жизнью почти постоянно жила коротенькая папироска. Когда великан молчал, папироса надменно поднималась кверху и была просто дерзкой. Когда он заговаривал, папироса опускалась вниз и ни капельки не мешала движениям рта. Наоборот: чуть подпрыгивая от артикуляции губ, папироса словно тряслась в беззвучном хохоте, вызванном остротами, которые звучали рядом с ней — папиросой.

Легко, одним шагом, великан поднялся на сцену. Лектор невольно попятился поближе к кулисе.

— Я не знаю этого вашего… «…ковского», — сказал нарушитель лекционного обряда, — но если он действительно— поэт, то он вас не поблагодарит за ваше та-рах- тение.

Интонация была такою, что в зрительном зале засмеялись. Послышались аплодисменты. Великан поднял свою большую руку и спокойным движением человека, который привык к рукоплесканиям, успокоил слушателей. Тут собрался с духом и лектор. Он промямлил:

— Вы не имеете права перебивать! Я выступаю по путевке!

— Путевку я вам тоже могу выдать, — уже с откровенной улыбкой сказал великан.

В зрительном зале возник настоящий шквал смеха. Теперь хлопали все, и не сразу восстановилось спокойствие, хотя нарушитель лекционного порядка жестами и мимикой показывал, что он желает разговаривать с аудиторией. Он сказал:

— Товарищи, меня зовут Владимир Владимирович Маяковский…

Большая пауза. Бурные аплодисменты.

— Считаю, что мы познакомились. Так вот. Не для того пишут поэты, чтобы потом на головах плясали косноязычные комментаторы и пояснители. О поэзии можно говорить, только если любишь ее и уверен, что можешь свою любовь донести до слушателей.

Тут Маяковский повернулся в сторону лектора, который стоял уже за кулисами, и спросил:

— Гражданин лектор, кого вы сегодня хоронили по вашей путевке?

— Я не хоронил, — дребезжащим голосом ответил лектор, — я проводил беседу как раз о вашем творчестве, Владимир Владимирович…

Папироса в уголке рта подпрыгнула, будто она не могла остаться спокойной, услышав такие слова. Маяковский отвесил глубокий поклон.

— Благодарю, не ожидал!.. Если уж на то пошло, товарищи,—

Я сам расскажу о времени и о себе.

Еще раз аплодисменты, и сразу — полная тишина. Маяковский привычным жестом бросил папиросу на пол, придавил ее тяжелой каучуковой подошвой гигантского своего ботинка; снял пиджак и аккуратно повесил его на стул, освободившийся после бегства лектора. Он одернул книзу вязаный джемпер и чуть заметным движением обеих ладоней подтянул брюки. Затем помолчал. Сделал шаг вперед и начал бросать слово за словом в зрительный зал, который в едином движении подался навстречу его голосу:

Я, ассенизатор
и водовоз,
революцией
мобилизованный и призванный, ушел на фронт
из барских садоводств
поэзии —
бабы капризной.

Читает он, скандируя: поэты не могут читать иначе.

Однако Маяковский не подчиняется ритмическому рисунку стихотворения: он обращается со своими слушателями настолько близко и полно, что, конечно, не может остаться за холодной решеткой метронома. Поэт явственно подчеркивает суть читаемого — интонациями, жестами, выражением лица. Впрочем, и делая смысловые паузы, замедляя и ускоряя свое чтение, Маяковский не теряет ритма вещи. Недаром же он говорил: «Ритм

— это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество».

И воистину, ритм его стихов заряжен электричеством, оно насыщает весь зрительный зал. Оно почти ощутимо — как нечто существующее в трех измерениях…

Рифмы Маяковского звучат в ушах его слушателей подобно ударам набатного колокола. И вместе с тем эти неожиданные и острые звуковые повторы — они как бы ступени широкой лестницы, по которым слушатели вместе с поэтом подымаются туда, откуда виден весь замысел произведения.

Маяковский обращает свои строки к потомкам. Но он беседует с будущими поколениями так, словно это — его современники, а не отдаленные и малопонятные живущему сегодня существа. И естественно, слушателям, к которым обращено в эти минуты лицо поэта, слушателям кажется, что они сами суть те, кому говорится:

Слушайте,
товарищи потомки,
агитатора,
горлана-главаря.
Заглуша
поэзии потоки,
я шагну
через лирические томики,
как живой
с живыми говоря…

Маяковский продолжает. И вот внезапно для сидящих в зале происходит чудо. Ведь еще совсем недавно шла обычная предыгра любого «концерта», «выступления». Затем слушатели стали следить за содержанием стихов, которые произносит этот удивительный великан. Как будто они целиком заняты этим.

И стихи не так просты: они требуют серьезного внимания. А сверх этого каждый из слушающих Маяковского очень скоро начинает ощущать, что он узнает и о самом поэте, и о его мыслях и чувствах гораздо больше, чем говорится в стихах.

Стихи как бы обретают новое, дополняющее первоначальный их смысл звучание, потрясающую значительность, удивительную интонацию проникновенности и чистоты, взволнованности и любви к людям, к родной стране. Словно некая картина — плоское черно-белое изображение на бумаге — вдруг дрогнула, и сперва не совсем ясна, а потом все точнее и четче обнаруживает неожиданную и волшебную глубину. Разноцветные тона проступают теперь сквозь сероватые оттенки этой картины. Вот

картина преобразовалась окончательно. В возникшей неожиданно перспективе чуть колеблется воздух, радуют глаз все краски спектра. Вместо условного изображения предстает зрителю кусок живой жизни.

Или нет: обыденная жизнь намного бледнее, скупее, чем этот мир, созданный неповторимой личностью поэта. Все в нем больше, и глубже, и шире, и ярче, нежели представлял себе всякий из слушателей еще три минуты назад. Но только не в уютный мирок сказки уводит Маяковский свою аудиторию. В этом раздвинувшемся и расцветшем мире сразу же узнается наше время, наша страна, наши дела, наши помыслы. И сам поэт присутствует тут же, ибо вот это и называется лирика: разговор стихотворца о себе самом вместе со всем окружающим его на земле.

И, видно, очень велик наш поэт, если то, чем он дышит, о чем мечтает, про что думает — все это неотрывно связано с важнейшими событиями, устремлениями, надеждами его родины, его эпохи; если это задевает прошлое и уходит в будущее — подобно острому лучу прожектора, теряющемуся в лунной пелене далеких от земли туч…

Вот Маяковский говорит о своем творчестве:

…Мой стих дойдет
через хребты веков и через головы
поэтов и правительств…

И слушателям кажется естественным, что в центре открывшегося для них в стихах необычайного мира стоит фигура самого стихотворца. Все, что услышит, о чем помыслит теперь зрительный зал, идет от него, от поэта, и возвращается к нему. Это возможно лишь потому, что любой из слушателей видит, слышит, понимает, а еще бессознательно ощущает всем своим существом: перед ним стоит удивительно хороший человек. Как он талантлив! Какая у него величественная и ясная фантазия! Какой юмор — тонкий и мягкий, грозный и печальный! Как богато он умеет выразить все, что подсказывает ему воображение! Как легко и радостно слушается его могучая речь!

Все пленяет слушателя и во внешности человека, который шагает сейчас по эстраде, неторопливо двигая своими длинными руками: и раскаты неповторимого голоса, и своеобразные манеры, потому что даже в этих повадках есть и что-то значительное, из ряда вон выходящее. Они удивительно гармонируют с самой сокровенной сутью поэта. Если бы кто-нибудь сперва прочел стихи Маяковского, а потом встретил бы его в жизни, он узнал бы его мгновенно: до того Маяковский похож на самого себя. Даже фамилия, вызывающая у нас образ

высокой башни, которая излучает свет на многие мили вокруг, даже «двухэтажное» его имя-отчество — ведь оно как холм, на котором стоит вечно движущийся и вечно светящий маяк, — даже эти чисто внешние признаки несут на себе выражение глубокой сущности поэта-гиганта, осветившего жизнь великой страны в годы великих ее дел и потрясений.

Рабочего
громады класса враг —
он враг и мой,
отъявленный и давний.
Велели нам
идти
под красный флаг
года труда
и дни недоеданий…—

говорит Маяковский. Но слушатели и без того знают, что Маяковский любит свой народ. Он не отделяет себя от своего народа, хотя по таланту и по всему тому, что завоевано двадцатилетним тяжелым трудом поэта, Маяковский рачительно возвышается над средним человеком, над любим из своих читателей… А вот слушатели понимают и Чествуют: поэт даже гордится тем, что он такой же, как все. И потребности у него те же. И желания. И стремления. Только рассказать об этом Маяковский умеет лучше всех в стране.

И очень скоро слушателям начинает казаться, что мир воистину такой, каким его видит Маяковский. Они думают и чувствуют заодно с поэтом. Волнуются его волнением. Смеются его смехом. Грустят его грустью. Самые флегматичные люди сжимают кулаки, когда их призывают к этому гневные строки стихов. Самые суровые готовы прослезиться, если они угадывают ничтожную царапину, нанесенную чуткой его душе. И все они угадывают — сегодняшние слушатели потому, что между ними и Маяковским нет даже расстояния, которое отделяет зрительный зал клуба от сцены. Это пространство исчезло при первых звуках голоса нашего поэта. Поэтому-то не могут не почувствовать слушатели и того, как велико волнение самого поэта. А это очень важно! Значит, перед залом стоит не хладнокровный исторгатель чужих восторгов. Значит, это не обман — волнующие слова стихов. И всякий из слушателей постигает полностью необычность, удивительную силу всех человеческих свойств Маяковского…

Не все в зале знают последнее и, вероятно, самое удивительное произведение Маяковского — «Первое вступление в поэму «Во весь голос». Вся палитра его мастерства раскрывается в

его стихах. Вся история его творчества изложена здесь языком поэзии.

И когда Маяковский говорил:

И мне бы
строчить
романсы на вас,—
доходней оно и прелестней.
Но я себя
смирял,
становясь
на горло
собственной песне…—

люди, далекие от поэзии, вдруг поняли: как это тяжело для поэта — становиться на горло своей песне… В зрительном зале стало еще тише, хотя тишина была, как уже сказано, полнейшей.

Поразительная вещь — эта сверхтишина, появляющаяся, только когда все без исключения присутствующие взволнованы тем, что происходит перед ними. К такой тишине всю жизнь стремятся и ораторы, и поэты, и артисты. Только немногим, очень немногим дано хотя бы раз в жизни добиться этой тишины, которая, как ни странно, показывает предельную взволнованность всей массы людей, находящихся сейчас здесь…

Маяковский читал:

Мой стих
трудом
громаду лет прорвет
и явится
весомо,
грубо,
зримо,
как в наши дни
вошел водопровод,
сработанный
еще рабами Рима.

И в зале прошел чуть слышный шорох: как будто люди провели своими собственными ладонями по шершавой поверхности каменных громад, двадцать веков назад сложенных в многоярусные акведуки, и это словно дало возможность всем присутствующим явственно представить себе прочность и крепость поэтова слова…

Надо было в течение двадцати лет быть первым поэтом своей страны, чтобы иметь право сказать так, как сказал Маяковский:

…Парадом развернув
моих страниц войска,

я прохожу
по строчечному фронту…

Какую чистоту надо ощущать в общественной своей жизни, чтобы сметь произнести это посвящение:

…И все
поверх зубов вооруженные войска,
что двадцать лет в победах
пролетали,
до самого
последнего листка
я отдаю тебе,
планеты пролетарий.

Презрительно опустив книзу углы губ, поэт говорит:

Мне наплевать
на бронзы мпогопудье,
мне наплевать
на мраморную слизь.
Сочтемся славою —
ведь мы свои же люди,—
пускай нам
общим памятником будет построенный
в боях
социализм…

По быстрому и короткому движению, которое опять прошло по зрительному залу, начавшись в первом ряду и дойдя до последнего, можно понять: простые люди, никогда не читавшие Горация, не помнящие, что и наш Пушкин вслед за гордым римлянином утверждал неотъемлемое право великого поэта на памятник, — эти люди не колеблясь признали за Маяковским право от памятника отказаться. А ведь праву отказа от монумента должно предшествовать право на самый монумент!..

Маяковский кончил читать. Он опустил голову и подчеркнуто спокойной походкой направился к стулу — за пиджаком.

Аплодисментов не было. Была все та же сверхтишина, которая появилась в самом начале чтения. Если это возможно, тишина стала даже еще явственнее, еще глубже. Прошло примерно с минуту, когда начались рукоплескания. Надо ли говорить, что это была овация?

Опытные ораторы и артисты знают: вот такая пауза перед аплодисментами — она и есть высшая и, конечно, редчайшая степень успеха…

…Аплодисменты разбудили меня. В действительности аплодировали совсем не бурно. На деле было так: скучный лектор кончил свою беседу, и ему вяло хлопали. Все остальное мне

только приснилось.

Впрочем, не все. Много лет тому назад, 25 февраля 1930 года, я слышал выступление Маяковского на открытии клуба работников искусств в Москве. Именно тогда он первый раз прочитал «Вступление в поэму «Во весь голос». И тогда все произошло почти как здесь описано. Лично я за всю мою жизнь не знаю впечатления от искусства более сильного, чем тогдашнее выступление Маяковского.

1957

МИХАИЛ БУЛГАКОВ

Михаил Афанасьевич Булгаков дебютировал в Москве как журналист, писал великолепные фельетоны и юмористические рассказы. Писатель И. А. Ильф, который работал с Михаилом Афанасьевичем в двадцатых годах в «Гудке», с восхищением отзывался о заметках, что давал в железнодорожную газету Булгаков. А Ильфа удивить было трудно. И понравиться ему — еще труднее: больно взыскателен был Илья Арнольдович. Но я помню, как Ильф со смехом пересказывал мне, через десять лет после папечатания, какие-то забавные сюжеты и выражения из произведений Булгакова, опубликованных в «Гудке».

Впоследствии вышли маленькие книжечки с фельетонами и юмористическими рассказами М. А. Булгакова. У меня есть две из них — и даже с авторскими надписями. Еще при жизни Михаила Афанасьевича я приобрел их у букиниста. Когда я попросил автора надписать мне их, помню — Булгаков был крайне удивлен, что я добыл его рассказы. На одной из книжек он написал: «Вы не человек, дорогой Виктор Ефимович, вы какой-то библиофил»; а другую брошюру он пометил очень забавно: «Этот труд я подписывать не намерен. М. Булгаков». Правда, на третьей своей книге — «Дьяволиада» (повести и рассказы) — Михаил Афанасьевич сделал такую теплую и лестную для меня надпись, что я не решаюсь ее воспроизводить…

Помню, часто в конце двадцатых годов Булгаков приходил в существовавший тогда «Кружок друзей искусства и литературы» (это был подвал в Воротниковском переулке, где в начале 1930 года вместо него открыли Дом работников искусств).

Так вот, придет, бывало, Михаил Афанасьевич в ресторан «Кружка» и садится один за столик ужинать. Моя Дружба с Булгаковым началась с того, что всякий раз, как кы встречались в «Кружке», я подсаживался к нему. Такие встречи приносили мне большую радость. В обществе людей, к которым он не относился с неприязнью, Булгаков удивительно обаятелен, мил и весел.

Помню, например, как я был доволен, когда Михаил Афанасьевич похвалил один мой юмористический рассказ. Один! Ибо не часто расточал он комплименты: лгать в литературных делах он просто не умел.

Как известно, судьба спектакля «Дни Турбиных» в Художественном театре решалась не просто. Когда пришло время принимать готовый и удивительно талантливый спектакль, критик В. И. Блюм, возглавлявший отдел драматургии Главреперткома, решительно настаивал на запрещении. Я был лично знаком и даже приятельствовал с Владимиром Ивановичем, ибо мы оба сотрудничали в начале двадцатых годов в театральных журналах. Он был очень своеобразным человеком. Например, он неоднократно и решительно выступал с утверждениями, что в Советском Союзе не может быть места сатире, ибо должно утверждать новый строй, а не критиковать его.

Помнится, в 1929 году состоялся даже диспут на тему «Нужна ли нам сатира?» в Большой аудитории Политехнического музея. С докладом выступил В. И. Блюм, а ему возражали многие, в том числе М. Кольцов и В. Маяковский… Ильф и Петров написали отчет об этом диспуте в сатирическом журнале «Чудак». Сделанный в форме фельетона, отклик на диспут опубликован теперь в 5-м томе собрания сочинений Ильфа и Петрова издательством «Художественная литература».

Должен еще сказать, что, когда Малый театр поставил пьесу А. В. Луначарского «Медвежья свадьба» (по Мериме), тот же Блюм запретил этот спектакль, хотя Луначарский, как нарком просвещения, являлся его прямым начальством. И Анатолий Васильевич добивался опубликования спектакля через ЦК партии…

А с «Днями Турбиных» дело обстояло иначе. Художественный театр обжаловал решение реперткома. И ЦК назначил комиссию, которая просмотрела спектакль. Поначалу спектакль одобрен не был. Но неожиданно для всех «Дни Турбиных» поддержал И. В. Сталин. Он мотивировал свое решение тем, что спектакль показывает: даже самые хорошие люди обречены на гибель, если они сопротивляются революции.

Мне говорил сам Михаил Афанасьевич, что, когда его существование под влиянием РАППа стало совсем невозможным, он написал Сталину. И Сталин позвонил по телефону ночью Булгакову. Выслушал его объяснения и, по просьбе Булгакова, велел дать ему место режиссера в Художественном театре. Эту должность Михаил Афанасьевич занимал несколько лет. Так появился «Театральный роман»…

Однажды я собрался куда-то поехать летом. Пригласил и Михаила Афанасьевича. Мне казалось, что я еду в очень красивое место. Булгаков вяло ответил, что он был там и

ему не понравилось. Больше мы о том не говорили.

Но вскоре появился кто-то из друзей. Я стал уговаривать вновь пришедшего ехать со мной и горячо расхваливал предстоящую поездку. Тогда Михаил Афанасьевич сказал с великолепно наигранной завистью:

— Даст же бог такое красноречие! Мне даже захотелось туда поехать. А ведь я-то знаю, как там скверно…

Через несколько лет судьба свела нас в одном доме: мы стали жить в смежных подъездах писательского дома в Нащокинском переулке (ныне улица Фурманова). К тому же, помимо старых приятельских отношений, у нас появилась еще одна причина для частых встреч: пасынок Михаила Афанасьевича — Сережа Шиловский (ему было лет восемь) подружился с моим пасынком Алешей Баталовым (а Алеше исполнилось шесть лет). Мальчики вместе гуляли и играли. Булгаков, очень трогательно друживший с Сережей, часто заходил к нам вместе с ребенком. И мне приходилось навещать квартиру Булгаковых. И тут, конечно, много было говорено о литературе, искусстве…

Булгаков был поразительно деликатен и очень хорошо воспитан. Он, не стремясь к тому, производил впечатление какого-то чуда по обаянию и доброжелательности. В том случае, конечно, если не «зажимался» из-за присутствия неприятных ему и грубых людей. А так как в моем общении с ним не было никаких размолвок, конфликтов и вообще никаких поводов к охлаждению, то встречи с Михаилом Афанасьевичем всегда были для меня большой радостью. Я старался поведать ему, великому знатоку смешного, что- нибудь, что могло бы заставить его посмеяться. Он не оставался в долгу…

Я всегда считал Булгакова, который был на десять лет старше меня, удивительно одаренным мастером во многих литературных жанрах и не скрывал от него своего мнения. Такая «расстановка сил» сказывалась, конечно, и на характере наших отношений, наших бесед. Но Михаил Афанасьевич совершенно не умел чваниться: его вежливость создавала у человека впечатление, что он, собеседник, не менее умен и одарен, чем сам Булгаков: так строил свои реплики Михаил Афанасьевич, такая в нем была учтивость.

Разумеется, я гордился вниманием, которым меня удостаивал сам Булгаков!..

Мне казалось, что самая внешность Булгакова была удивительно симпатичной: светлый блондин выше среднего

роста, гибкий и быстрый в движениях, с серыми глазами, которые все замечали вокруг и отражали все, что совершалось в душе их владельца, Михаил Афанасьевич одевался старомодно опрятно. Это был студент десятых годов нашего века, юноша из «приличной» интеллигентной семьи, который повзрослел, но не забыл манер тех годов. Да и лексика его устной речи была несколько старомодной. В этом тоже сказывалась ирония. Потому что, если наряду со старинными речениями возникали вдруг современные словечки, они звучали особенно смешно и сатирично.

Да, Булгаков был не похож ни на кого. И не только по внешним манерам, но и по отношению к жизни, к действительности. По своему творчеству.

Часто приходится встречать литераторов, которые непохожи на авторов собственных произведений: в такой мере они сдержанны или искательны, вооружаются искусственным весельем или, наоборот, являют себя миру надменными небожителями. И это в то время, как их опусы производят совсем другое впечатление.

А вот Михаил Афанасьевич очень похож был на свои сочинения. Та поразительная легкость и живость фантазии, которой отличаются все его рассказы и пьесы, буквально "изливалась из него. Он фантазировал в вашем присутствии, рассказывая о своих впечатлениях. А впечатлений непосредственных, недавних, вот сегодняшних, у Булгакова йсегда было очень много. Тут он напоминал мне только Одного человека: Илья Ильф так же жадно наблюдал за ˆем, что делалось и случалось вокруг него. Ильфа мы называли «зевакой», ибо он мог часами наблюдать уличный скандал или репетицию симфонического оркестра, футбольный матч или заседание в Арбитраже. И потом с воодушевлением все это не только рассказывал, но даже разыгрывал в лицах…

и Михаил Афанасьевич, передавая свои похождения или Соображения, оставался литератором: он не играл, а пи- устные рассказы. Но без своей оценки событий Булгаков никогда не рассказывал; правда, чаше эта оценка воз-!№кала не в отдельных фразах, а сквозила в самом изложении фактов. И это-то было самое интересное!..

Гиперболы, к которым, как всякий юморист, Булгаков прибегал, описывая что-нибудь, были такими мягкими, прятались в таких добрых и наивных интонациях, что сперва слушатель и не воспринимал эти преувеличения. Но вдруг рассказчик кладет, так сказать, последние мазки в своем варианте событий и все смеются — неожиданно для себя. Оказывается, мы внимали не обыденной

истории, а отлично построенной юмореске, к которой автор незаметно подвел нас, — к нелепым и смешным сторонам и самого происшествия и его действующих лиц.

Думаю, совсем не случайно Булгаков — автор лучшей инсценировки «Мертвых душ». Перу Михаила Афанасьевича принадлежит фельетон, опубликованный в сборнике «Дьяволиада».

Почему я заговорил об этом здесь?

По-моему, Булгаков и в жизни иронически пародировал гоголевскую манеру отображать мир. Словесная пышность Гоголя, старомодность для нас его речений и словооборотов помогали Булгакову иногда прятать свое подлинное отношение к явлениям, а иногда делать смешными те или иные негативные факты и черты наших дней. К тому же Булгакову и в беседе было свойственно высокое ощущение ритма. И в такой стороне речи Гоголь очень выручал Михаила Афанасьевича: пародируя гоголевский роскошный ритм (на мой взгляд, несвойственный русскому языку, но типичный для Украины), он мог выражать ритмически свое сатирическое отношение в великолепных «цветах красноречия», за которыми пряталась и из которых выглядывала его собственная ирония.

Все сочинения Булгакова буквально пропитаны иронией. Почитайте-ка сами! (Я говорю о прозе; но и в драматургии не только автор часто ироничен: многие персонажи вооружены этим самым острым и тонким оружием юмориста.)

В памяти моей достаточно рельефно и сегодня еще возникает картина появления Михаила Афанасьевича в нашей крошечной квартире первого этажа в Нащокинском переулке. Вот он входит вместе с Сережей. Происходит, несколько церемонно, обряд взаимных приветствий. Затем мальчики изъявляют желание отправиться поиграть во двор. Михаил Афанасьевич дружески и вместе с тем строго предупреждает пасынка против возможных эксцессов во время этой прогулки." Говорит он тихим голосом, но услышать можно. И тут бросается в глаза его удивительная манера говорить Даже с ребенком: уважительно и мягко, заставляя Сережу логически мыслить вместе с собою. Примерно так:

— Ну, сам посуди, друг мой, в каком виде предстанем мы перед твоей мамой, если ты поведешь себя недостойным образом, — например, испачкаешь или порвешь платье, примешь участие в драке и так далее… Очень тебя прошу: подумай и о моей ответственности за твое поведение…

Если бы не бесконечная доброта Михаила Афанасьевича и его лучистый юмор, такие нотации производили бы впечатление

нудных. Но Булгаков изредка косит и на меня большим серым глазом — оцениваю ли я смысл его рацей? — и к мальчику наклоняется так доверительно, с такой деликатностью и любовью, что трудно сдерживать смех… А смеяться нельзя: ведь это педагогическая акция!..

Сережа внятно заявляет, что он вполне понимает свою ответственность перед дядей Мишей и мамой. Мальчики удаляются. А мы с Михаилом Афанасьевичем размещаемся в моем микрокабинете. И тут начинается разговор обо всем, что составляло «злобу дня» в литературе, искусстве, политике. Беседа течет плавно, но быстро. Обсуждаем новости, главным образом литературного порядка. Я больше знаю, чем мой гость, ибо бываю в Союзе писателей, в Доме Герцена. Булгаков с интересом выслушивает мою информацию. Он несколько преувеличивает свою реакцию — все в той же манере иронически пышной вежливости. То и дело он восклицает:

— Что вы говорите?! Кто бы мог подумать?! Вообразите только!

Но не только интонации, а и взгляд гостя показывает, что он полагает многое из того, о чем я повествую, смешным, мелким, нелепым, осуждает конъюнктурные сочинения и спектакли. Иными словами, он буквально убивает различные попытки торопливо снискать популярность, угодить невзыскательному вкусу…

Беседа принимает характер более активный. У Михаила Афанасьевича непременный запас забавных фактов, словечек, наблюдений… И меня обычно поражали не только самые сообщения, а их отбор, сделанный Михаилом Афанасьевичем оригинально и неожиданно. Помню, например, один рассказ Булгакова — устный.

Когда его пьеса «Дни Турбиных» с огромным успехом шла в Художественном театре, целый легион попрошаек «стрелков» — так назывался этот род аферистов — одолевал Михаила Афанасьевича, считая, что он стал богачом и что ему ничего не стоит выбросить даже сотни рублей на подачки. «Стрелки» и писали Булгакову, и навещали его на квартире, и ловили на улице. А один такой тип позвонил по телефону в пять утра. Именно время поразило нашего друга. Днем-то звонили часто…

«А тут, — рассказывал Михаил Афанасьевич, — во время самого сладкого утреннего сна затрещал звонок. Я вскочил с постели, босиком добежал до аппарата, взял трубку. Хриплый мужской голос заговорил:

— Товарищ Булгаков, мы с вами незнакомы, но, надеюсь, это не помешает вам оказать услугу… Вообразите: только что, выходя

из пивной, я разбил свои очки в золотой оправе! Я буквально ослеп! При моей близорукости… Думаю, для вас не составит большого урона дать мне сто рублей на новые окуляры?..

Я в ярости бросил трубку на рычаг, — продолжал Булгаков. — Вернулся в постель, но не успел еще заснуть, как новый звонок. Вторично встаю, беру трубку. Тот же голос вопрошает:

— Ну, если не с золотой оправой, то на простые-то очки можете?..»

Помню еще шутливое рассуждение Булгакова. Он размышлял на тему об отчислениях с кассового сбора, которые полагаются автору представляемой пьесы. Заметим, сам Булгаков существовал именно на эти авторские проценты. А говорил он вог так:

— Да… драматурги как-то очень исхитрились: экое дело— получают отчисления от каждого спектакля своих пьес!.. Больше никому ничего подобного не платят. Возьмите вы, например, архитектора Рерберга. По его проекту воздвигнуто здание Центрального телеграфа на Тверской… Даже мраморная доска удостоверяет, что построил сей дом Иван Иванович Рерберг… Однако же Иван Иванович не получает отчислений с платы за телеграммы, которые подаются в его доме!..

Удивительно обаятелен бывал Михаил Афанасьевич, если собирались компания друзей — у него или в другом доме. Его необыкновенно предупредительная вежливость сочеталась с необыкновенной же скромностью… Он словно утрачивал третье измерение и некоторое время пребывал где-то на самом заднем плане. Весь шум, сопровождавший сбор гостей, он пережидал как бы в тени. Никогда не перебивал рассказчика, не стремился стать «душой общества». Но непременно возникал такой момент, когда Михаила Афанасьевича просили что-нибудь рассказать. Он не сразу соглашался… Это не было похоже на то, как «кобенится» домашнее дарование, перед тем как обнаружить свои возможности перед захмелевшими гостями. Булгаков был поистине застенчив. Но, преодолев застенчивость, он прочно овладевал вниманием общества. Я знал много людей, которые шли куда-нибудь специально послушать Михаила Афанасьевича. Особенно часто он читал свои новые произведения, которые увидели свет уже после его кончины.

Существует посвященное М. А. Булгакову стихотворение Ахматовой. Оно написано сразу же после смерти Михаила Афанасьевича. Сама Анна Андреевна вписала его в экземпляр своей книги «Бег времени», подаренный ею вдове Булгакова — Елене Сергеевне.

Анна Андреевна и Булгаков познакомились в 1933 году в Ленинграде на обеде у художника Н. Э. Радлова, и между ними скоро возникла дружба. Ахматова читала все произведения Михаила Афанасьевича. А вот Фаина Григорьевна Раневская, близкий друг Ахматовой, в одном из своих писем Маргарите Алигер пишет: «В Ташкенте я часто у нее (у Анны Андреевны. — *В. А.)* ночевала — лежала на полу (комната была так мала, что для второго ложа не было места. — *В. А.)* и слушала «Мастера и Маргариту» Булгакова. Анна Андреевна читала мне вслух, повторяя: «Фаина, ведь это гениально, он гений!» Конечно, Анна Андреевна любила Булгакова не только как писателя, но и как верного друга, на которого она всегда могла рассчитывать…

Булгаков не скрывал того, что не любит стихов, и Анна Андреевна, знавшая об этом, никогда не читала своих стихов при нем. Но Михаил Афанасьевич необычайно высоко ценил в Анне Андреевне ее неоспоримый талант, ее блестящую эрудицию, ее высокое человеческое достоинство.

И Ахматова на всю жизнь сохранила свое восхищение Булгаковым — писателем и человеком.

Этот очерк я хочу закончить прекрасным стихотворением Анны Ахматовой, написанным ею после смерти Михаила Афанасьевича.

ПАМЯТИ М.БУЛГАКОВА

Вот это я тебе, взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья;
Ты так сурово жил и до конца донес
Великолепное презренье.
Ты пил вино, ты как никто шутил
И в душных стенах задыхался,
И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине остался.
И нет тебя, и все вокруг молчит
О скорбной и высокой жизни,
Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне.
О, кто поверить смел, что полоумной мне,
Мне, плакальщице дней погибших,
Мне, тлеющей на медленном огне,
Все потерявшей, всех забывшей,—
Придется поминать того, кто, полный сил,
И светлых замыслов, и воли,
Как будто бы вчера со мною говорил,
Скрывая дрожь смертельной боли.

1940, Ленинград Март

Сентябрь 1972

АННА АХМАТОВА

Отлично понимаю, что воспоминаний об Анне Андреевне Ахматовой будет много, ибо она прожила долгую жизнь и имела многочисленных друзей, поклонников ее удивительного дарования. Кому же не захочется записать то, что связано с этой выдающейся женщиной?.. И тем не менее полагаю в какой-то мере моим долгом сохранить подробности нашего знакомства, приятельства, дружбы, которые продолжались более тридцати лет.

Анна Андреевна прожила в нашем, с моею женою Н. А. Ольшевской, доме с 1934-го по 1966 год, наверное не меньше, чем у себя в Ленинграде. Говорю это с гордостью, ибо мы знали с самого начала, какому человеку оказываем гостеприимство, и были счастливы, что эта наша скромная, но беззаветная — прошу простить меня, если это покажется кому-нибудь нескромным, — дружба принимаема была тоже ото всей души.

Анна Андреевна часто читала те из моих сочинений, которые я осмеливался ей вручить для сего. И можете поверить: далеко не все, что выходило из-под моего пера, я считал достойным ее глаза. Но вот воспоминания мои, относящиеся к некоторым скончавшимся друзьям, я ей показывал. Началось это с моих записок об Ильфе и Петрове. Анна Андреевна крайне благожелательно отнеслась к этим листам. Затем были и другие менее значительные мои работы того же плана. И однажды Анна Андреевна сказала мне:

— Напишите обо мне воспоминания. Мне нравится, как вы это делаете.

Заметьте: это было сказано в начале пятидесятых годов — не меньше чем за десять лет до кончины поэтессы. А вообще должен отметить, что Ахматова всегда придавала значение тому, каков будет ее облик в истории литературы и мемуарах. Она ничего не фальсифицировала, ничего не «подчищала» (как это делают многие наши современники и современницы), но не желала оставлять ни «белых пятен» отсутствия сведений, ни «темных пятен» клеветы.

Итак, откуда возникла наша дружба, которая до конца дней Анны Андреевны поражала многих: уж больно несхожи наши литературные пути, наши характеры и т. д. и т. п.

В 33-м году я получил маленькую квартиру в новопостроенном доме писателей в Нащокинском переулке близ Кропоткинской площади (прежнее название — Пречистенские ворота). И в одном подъезде со мною поселился старый друг и

соратник Анны Андреевны еще по «Цеху поэтов» Осип Эмильевич Мандельштам. Между нами возникли добрососедские отношения.

Помнится, Анна Андреевна даже навестила нас вместе с Мандельштамом. Но никакой дружбы из этого, разумеется, не возникло, да и не могло возникнуть.

Наше семейство было для нее «никаким». Поэтому и вела себя Анна Андреевна при первых встречах обычно — то есть с горделивой вежливостью. Да мы и сами ее побаивались, как очень многие люди до самой ее смерти… Сын

Анны Андреевны, Лев Николаевич Гумилев, — в те годы студент-историк — говаривал, если хотел добиться ее расположения к кому-нибудь:

— Мама, не королевься, пожалуйста!

А она воистину была королевой — даже когда оставляла этот строй чопорной замкнутости. И впоследствии она сама себя именовала — «королева-бродяга». («Бродяга» — относилось к вечной неустроенности и неумению организовать быт.) Жила в те годы Анна Андреевна бедно. Но от этого только еще больше «королевилась».

А тут в самом конце 33-го вместе с матерью приехал в Москву и Лева Гумилев. В квартирке Мандельштама ему решительно не было места на ночь. Мы с женой узнали о том и предложили Леве переночевать у нас… и не только переночевать, а прожить все его пребывание в столице. Наша квартирка была тоже невелика. Но свободное место в семиметровой комнате, которая носила высокое наименование моего кабинета, нашлось. Лева пожил у нас и доложил матери, что Ардовы — симпатичные люди. Анна Андреевна пришла к нам на обед вместе с сыном… Впоследствии Лева сообщил нам, что он в тот раз просил свою родительницу «не королевиться», что Анна Андреевна и сделала. И вот с этого обеда и пошла наша дружба: Анна Андреевна согласилась с мнением сына о нас. А мы — естественно! — были сразу же очарованы и покорены совсем другою Ахматовой, которую мало кто знал в те времена.

Сперва завелся такой порядок: приезжая к Мандельштамам, Анна Андреевна непременно встречалась с нами. А вскоре, как известно, Осип Эмильевич переехал в Воронеж, и Анна Андреевна стала останавливаться у нас, спала на той же узенькой коечке, на которой доводилось ночевать и ее сыну.

Особенно подружилась Ахматова с Ниной Антоновной. Это обоюдное чувство росло и крепло во все 33 года их знакомства.

Анна Андреевна доверяла моей жене решительно все: и новые, часто еще не завершенные стихи, и мысли свои, и впечатления, и воспоминания — такие, какими не делилась ни с

кем. Тому есть, так сказать, документальное подтверждение. За четыре дня до смерти Анна Андреевна преподнесла моей жене экземпляр «Бега времени» с надписью:

«Моей Нине, которая все
обо мне знает,
с любовью
Ахматова
1 марта
1966
Москва»

Со своей стороны Нина Антоновна была бесконечно предана Ахматовой. Анна Андреевна всегда знала: есть в Москве человек, который всегда и все сделает для нее. А жилось поэтессе, даже в короткие «лучшие периоды», не так уж сладко. Что же говорить о «худших»…

Ну вот и стала «королева» добрым членом нашей скромной семьи. Когда наши отношения сделались совсем простыми, я позволил себе называть Анну Андреевну «тещей» гонорис кауза». Больше всех над этим смеялась сама Ахматова.

Уже в 65-м году, по возвращении Анны Андреевны из Оксфорда с дипломом почетного доктора я напомнил:

— Но ведь я-то задолго до англичан присвоил вам титул «гонорис кауза»!

И Анна Андреевна, которая по нашей просьбе надела серебристо-серую мантию с красной оторочкой и черную шапочку с высокой тулией, кивнула головою, подтверждая мою правоту…

Ей вообще было свойственно это неспешное движение головы вниз при закрытых глазах — в случае, если она согласна с кем-то или с чем-то…

(Может быть, кого-нибудь покоробит моя шутка. Но я и впредь намерен рассказывать все те остроты и смешные случаи, которые так или иначе связаны с Ахматовой. Для меня свойственные ей высокое чувство юмора и смешливость неразрывны с огромным богатством ее духа. Ахматова не переносила цинизма и пошлости, но и сама придумывала превосходные юмористические изречения, ценила юмор во всех окружающих.)

В нашем литературоведении долго бытовало мнение, согласно которому Ахматова считалась каким-то чуть ли не обломком царизма. Эта нелепая точка зрения часто обыгрывалась в наших домашних шутках, и я часто «упрекал» Анну Андреевну за эксцессы старого режима. Как-то я ей сказал:

— Я вам все прощаю, но Бирона и Распутина — никогда!

Надо было видеть, как рассмеялась Ахматова…

Какая же была Анна Андреевна, когда появилась у нас в 1933 году?

Уже сказано здесь про оградительную ее надменность. Ее неповторимый профиль, напоминавший Данте, очень был уместен для того, чтобы «королевиться». Была она тогда худая и гибкая. Одевалась своеобразно — по моде десятых годов. Любила шали и большие платки.

Фотографии того времени сохранили нам ее облик.

(В сороковых и пятидесятых годах гардеробом Анны Андреевны стала заведовать Нина Антоновна. Своеобразный стиль одежды был в какой-то мере сохранен. Ахматова носила просторные платья темных тонов. Дома появлялась в настоящих японских кимоно черного, темно-красного или темно-стального цвета. А под кимоно шились, как мы это называли, «подрясники» из шелка той же гаммы, но посветлее. Кроме Анны Андреевны, никто так не одевался, но ей очень шел этот несуетливый покрой и глубокие цвета, тяжелая фактура тканей…)

Сама Анна Андреевна рассказывала, что в детстве и юности отличалась удивительной гибкостью и способностью к акробатике. Рост у нее был большой. Но она говорила, что ее отец был таким гигантом, что, и встав на цыпочки, она не могла поцеловать его в лицо.

Когда она девочкой-подростком жила в Крыму, то, по собственному выражению, «плавала, как рыба». Однажды она поехала с какими-то знакомыми на лодке. Когда они были уже весьма далеко от берега, вдруг вспыхнула ссора, она прыгнула в воду и спокойно доплыла до суши. Она вспоминала, что, когда после многих лет ей довелось вернуться в Крым, ей рассказывали чуть ли не легенды про девочку, которая плавала с необыкновенным бесстрашием. Имя пловчихи уже забылось, но Анна Андреевна легко узнала самое себя в этих рассказах…

Как-то я спросил Ахматову: как она относится к карикатурам и эпиграммам на нее?

Анна Андреевна пожала плечами и ответила совершенно спокойно — видно было, что это для нее решенный вопрос:

— Что же, это часть славы.

Тема карикатур вызывает в моей памяти следующий эпизод. Из разговора с Ахматовой я выяснил, что она имеет множество возражений против некоторых сочинений Льва Толстого. И тогда я нарисовал нижеследующий шарж: Ахматова кидается на Толстого, норовя вцепиться ногтями в его бороду…

Анна Андреевна очень смеялась над этим рисунком и попросила, чтобы я подарил ей этот лист. (Замечу попутно: «художественной ценности» шаржик не представлял, рисую я

дилетантски, но по каким-то соображениям Ахматовой захотелось заполучить подобное изображение своей «дискуссии» с великим писателем.)

Надо сказать, что Анна Андреевна даже самых люби мых своих авторов принимала не полностью (исключение составлял лишь Пушкин, о нем она всегда говорила с улыбкой, словно о живом и самом дорогом для нее человеке). А вот с Львом Толстым у нее были большие «счеты». С ее памятливостью, умением глубоко «вчитываться» она находила у Толстого множество огрехов. Так, например, Ахматова утверждала, что Анна Каренина не могла быть равнодушной к дочери, рожденной от Вронского. «Ребенок от любимого не бывает безразличен!» — утверждала поэтесса.

Впрочем, она понимала все величие Льва Толстого. Но ее, в частности, весьма огорчала попытка реформации, затеянная графом. Анна Андреевна была верующей, православной. И Толстого и Достоевского (которого она очень высоко чтила и с которым как читательница была ближе всех в русской литературе) называла ересиархами…

Очевидно, надо записать еще вот такой эпизод. Анна Андреевна дружила с внучкой Льва Толстого — Софьей Андреевной Толстой-Есениной. К сожалению, Софья Аид- реевна уже скончалась. Она была Лет на десять моложе Ахматовой. Иногда Толстая приходила к нам, чтобы навестить Анну Андреевну. И вот случилось как-то, что я вышел из дома с этой гостьей. У нас завязалась беседа о Толстом, о Ясной Поляне, где Софья Андреевна директорствовала многие годы… (Кстати, лицом она была похожа на деда — тот же русский нос, те же небольшие и злые серые 1лаза, тот же неукротимый темперамент и желание все сделать по-своему…)

И вот по дороге я рассказал Софье Андреевне, что у Ахматовой есть претензии к ее великому деду, что поэтесса далеко не безоговорочно почитает Льва Николаевича. Софья Андреевна с огромным интересом слушала меня.

Я спросил ее: говорила ли с ней об этом когда-нибудь сама Ахматова?

Она ответила так:

— Никогда! Но я чувствовала то, о чем вы мне сказали. Ее сдержанность, когда речь заходила о Толстом, была подозрительна…

Весьма полемическое отношение было у Ахматовой к Чехову.

Так как я очень высоко почитаю Чехова, ценю в нем кроме литературного таланта еще и глубокий ум, не затемненный никакими априорными представлениями или идеями, то за

Антона Павловича я часто заступался в разговорах с Ахматовой. Она же указывала мне на неудачные места в его рассказах — неточности психологические или сюжетные. А однажды сказала о Чехове вот что:

— Он неверно описал Россию своего времени. Он был больным человеком и видел все в свете предстоящей гибели своей. А ведь в девяностые годы страна росла и экономически и политически. Чехов не почувствовал предстоящей революции. Его провинция была уже чревата двадцатым веком, но он прошел мимо этого.

Мое преклонение перед Чеховым не поколеблено точкой зрения поэтессы. Но должен свидетельствовать, что ее критика всегда была обоснованна.

Впрочем, на мой взгляд тут есть и еще один важный момент.

Помню, в тридцатых годах на одном вечере в Политехническом музее я слышал выступление Вл. И. Немировича-Данченко. Говоря о Чехове, которого он, в сущности, открыл как драматурга и привел в Художественный театр, Владимир Иванович назвал его поэтом. Меня очень поразило тогда, как же это я сам не понял до сего дня, что Чехов именно поэт!

И рассказы Чехова и его пьесы, в какой-то мере испытавшие влияние Ибсена, именно поэтичны. Ранний Чехов был только реалистом. Но со временем он ввел в свои произведения именно поэтическую тональность. Чтобы увидеть это конкретно, достаточно перечитать подряд две пьесы Чехова, написанные на один сюжет: «Леший» и «Дядя Ваня». Вторая драма есть опоэтизированный вариант первой.

Зачем я это написал? А затем, чтобы сказать: поэту Ахматовой не по дороге с поэтом Чеховым. Она иначе понимала поэзию и потому полемизировала с ним.

С некоторых пор стали появляться пьесы, выводящие на сцену Пушкина. Первая из них принадлежала перу А. П. Глобы.

Ахматова сказала:

— Откуда этот человек знает, о чем Пушкин говорит своей жене, когда они остаются вдвоем?..

Анна Андреевна много читала по-английски, по-немецки, по-французски и даже по-итальянски. Часто делилась с нами впечатлениями о прочитанном. Ее оценки всегда были значительны и принципиальны. Многие модные новации вызывали в ней иронию. Особенно она не любила продолжателей Фрейда в беллетристике. И вообще-то она терпеть не могла великого психоаналитика. Говорила, что он перенес на весь мир частую для венских аристократов расстановку сил: престарелый

отец, в свое время женившийся на молодой девушке против ее воли, и для самой этой дамы, и для ее ребенка представляется врагом и соперником. А в нормальной семье так не бывает.

С этим я не соглашался, и мы немного спорили. Немного— ибо и Анна Андреевна и я взяли за правило не переубеждать друг друга. Если оказывалось, что мы стоим на разных точках зрения, мы переходили к другой теме. Правда, Ахматова всегда подтрунивала над моей приверженностью к Фрейду,

До самой смерти Анна Андреевна была предана своему «Цеху поэтов». Она, например, любила Михаила Зенкевича — соратника по акмеизму.

Театр она не любила.

Например, никогда не была в Художественном. Но у нас дома был альбом, посвященный очередному юбилею МХАТа. Ахматова полистала его, посмотрела фотоиллюстрации и сказала свой приговор, так сказать, заочно:

— Ну, так… Теперь я вам скажу: все, что относится к современности, они умеют делать хорошо, а исторические пьесы у них не удаются. Особенно плох у них должен быть Шекспир.

На мой взгляд, это удивительно верно!

Анна Андреевна всегда проявляла интерес к архитектуре.

Однажды она заметила, что Лев Толстой был равнодушен к красоте зданий. Он знал только одно: старое или новое здание — то, в котором живут персонажи его произведений.

В 1937 году мы шли с ней по Фонтанке, я провожал ее домой, в Шереметевский дворец. Она спросила меня:

— На вас действует ленинградский пейзаж?

Я ответил восторженно.

Ахматова вздохнула и промолвила:

— А я уже привыкла, к сожалению…

Анну Андреевну сильно сердили бессмысленные колоннады и портики, возводившиеся у нас в сороковых годах. Но подлинную старину она любила.

Каждый год в Москве непременно ездила поглядеть на церковь Вознесения в Коломенском.

Она умела ценить современную архитектуру.

Замечательный дом, построенный по проекту Ле Корбюзье в Москве на улице Кирова, ей очень нравился.

Мне запомнился афоризм, который как-то произнесла Анна Андреевна:

— Архитектура в каждой эпохе бывает своя, и ничего переделать в этом нельзя: если уж выдалась плохая архитектура, так она и будет плохой до самой смены эпох.

Ее суждений о людях, событиях, о нравах — жизненных и

литературных — были бескомпромиссны.

Иной раз Анна Андреевна произносила свое суждение: — Это против добрых нравов литературы. И переубедить ее, уговорить, что дело обстоит не так, было невозможно.

Конечно, всегда права была Ахматова, а не ее не слишком щепетильные оппоненты.

До войны, живя в Фонтанном доме, Анна Андреевна много возилась с соседскими мальчиками Вовой и Валей Смирновыми (Вале посвящено ее замечательное стихотворение «Постучись кулачком — я открою…»).

Мать этих детей, простая женщина, наивно похвалялась перед другими соседями:

— Нянька у меня — мировая!

(Это мне поведала сама Анна Андреевна.)

В 1940 году в Доме творчества в Голицыне я познакомился с Мариной Ивановной Цветаевой. Она жила там, ибо не имела пристанища в Москве: незадолго до этого Марина Ивановна вернулась из эмиграции, и дела ее были не устроены.

Узнав от меня, что Анна Андреевна поселилась у нас на Ордынке, Цветаева пожелала навестить Ахматову, с которой она никогда не встречалась. Я спросил разрешения Анны Андреевны. Та согласилась.

И вот в один из дней Марина Ивановна позвонила нам по телефону. Анна Андреевна попросила ее приехать. Но она так сбивчиво поясняла, куда надо прибыть, что Цветаева спросила:

— А нет ли подле вас непоэта, чтобы он мне растолковал, как к вам надо добираться?

Этим «непоэтом» был я. Мне удалось внятно изложить адрес, Марина Ивановна вскоре появилась в нашем доме. Я открыл дверь, принял участие в первых фразах. А затем удалился, не желая оказаться нескромным.

Я и в тот момент понимал, что лишаю историю русской литературы многого, отказавшись присутствовать при такой встрече. Думаю, меня поймут…

Анна Андреевна необыкновенно высоко ценила даровй* мне Д. Д. Шостаковича. Мне известно, что на одной из своих книг, подаренных ему, она начертала: «Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, в чью эпоху я живу на земле».

И вот однажды ей надо было поговорить с Шостаковичем по какому-то делу, в котором он мог помочь, ибо был депутатом Верховного Совета.

Словом, Анна Андреевна попросила его приехать к нам. И утром перед приездом Дмитрия Дмитриевича она заметила:

— Все это хорошо, но я не знаю, о чем надо говорить с

Шостаковичем?..

Как выяснилось уже на следующий день после визита, Дмитрий Дмитриевич (не зная, разумеется, о словах Анны Андреевны) своим домашним, собираясь на Ордынку, сказал:

— О чем же я буду говорить с Ахматовой?

А говорили они превосходно… Я как сейчас вижу Шостаковича, сидящего за круглым обеденным столом в вежливой позе… Сам-то я скоро покинул комнату, чтобы не быть лишним…

Летом 1954 года я завел небольшую тетрадку, куда стал заносить заметки об Анне Андреевне, ее слова и наши разговоры с ней. К сожалению, меня, что называется, ненадолго хватило, и я вскоре забросил свой дневничок…

Вот некоторые из тогдашних моих записей.

8. VII.54. Сегодня днем Анна Андреевна рассказала, что, когда вышел сборник ее стихов «Подорожник», эта книжечка попала в руки некоей поэтессы Изабеллы Гриневской (по определению А. А. — сверстница Щепкиной-Куперник, все ясно). Гриневская пришла от «Подорожника» в такую ярость, что топтала книгу ногами и кричала:

— Такие стихи могла написать только прачка!..

О Блоке говорит подчеркнуто уважительно, но не любит его (как соперника акмеистов, в частности Гумилева). В жизни встречалась с ним мало и отчужденно. Очень сердится, когда разные пошляки ей приписывают роман с Блоком…

Но очень обижается на А. Н. Толстого за то, что он попытался вывести поэта в образе Бессонова («Хождение по мукам»). Считает это сведением счетов и непохожим пасквилем. Говорит: вот Достоевский сделал же убедительную карикатуру на Тургенева в «Бесах». А этот не сумел.

Вообще считает, что начало «Хождения по мукам» недостоверно. Толстой описывает Москву и сестер Крандиевских (москвичек), на одной из которых он и женился (Нат. Васильевна Толстая-Крандиевская), а делает вид, что это — в Петербурге. А сам и люди и все другое. Доказывает подробно и убедительно эту концепцию.

А способность у Ахматовой проникать в глубь литературных произведений такова:

Маргарита Алигер лет 6 тому назад пришла к нам и прочитала Анне Андреевне новую свою поэму о любви к покойному мужу (композитор Валентин Макаров, убит на войне). Читка шла с глазу на глаз.

Анна Андреевна сказала так: в этой поэме тот недостаток, что посвящена она и толкуете вы об убитом муже, а думаете о другом

человеке и любите сейчас этого другого.

Алигер была поражена и признала, что это — правда.

Очень деликатна. Готова хвалить еду, платье, внешность, — словом, что угодно, лишь бы не обидеть кого-нибудь.

Но в оценке стихов беспощадно искренна. Тут никогда не лукавит и, преодолевая свою деликатность, говорит прямо:

— Мне не нравится.

— Рифма — крылья при собственных стихах и груз при переводе. Она заставляет часто выбрасывать из подлинника и добавлять что-то от себя. И получается ерш из меня и переводимого автора.

Очень уважительно отзывается о Федоре Сологубе. Рассказывала, что он устраивал вечера в пользу революционных партий. На этих вечерах бывали банкиры и другие богачи, платили сотни рублей за билеты. Сама Анна Андреевна читала на подобном вечере.

Со смехом рассказала: Александр Леонидович Слонимский — старший брат писателя — уверял, что на вечере у Сологуба все были голые. Дескать, сам это видел. Переубедить его было невозможно, пока кто-то не догадался спросить:

— А вы, Александр Леонидович, тоже были голый?

Отказывался отчаянно, и тут выяснилось, что и не бывал он никогда у Сологуба.

— Как возникает стихотворение? Строчка — зерно. Она приходит в готовом ритме. Онаˆ — из середины стиха чаще, чем первая строка…

— Сколько раз давала себе слово заметить, как долго пишется стихотворение… И ни разу не смогла это сделать.

— Знакомые удивлялись, как я жила в коммунальной квартире (дом Шереметевых), —с одной стороны радио, с другой — шумная семья. А я ничего не замечала. Я, как Евгений в «Медном всаднике», который был «полон внутренней тревоги» и потому ничего не видел и не слышал.

Беседа о разных случаях плагиата и писания «негров» за автора, обозначенного на обложке книги. Анна Андреевна говорит:

— Теперь никто сам не пишет. Только одна я написала «Белую стаю» сама…

По поводу моей заметки о дагерротипе Достоевского, где отчетливо видны неистовые глаза автора «Бесов», Анна Андреевна сказала:

— А у Блока тоже были светлые глаза и такой взгляд, что казалось, будто вы ему мешали смотреть куда-то дальше вас, за вами… Хотя я, например, была у него, по его настойчивому

приглашению, желанной гостьей.

— Жаль, что Гёте не знал о существовании атомной бомбы: он бы ее вставил в «Фауста». Там есть место для этого…

Рассказ Н. А. Ольшевской:

«К нам пришел Борис Леонидович. Анна Андреевна ему впервые прочитала свое стихотворение, посвященное ему. Он стал хвалить стихи. И потом они оба стали разговаривать о чем-то. О чем, я не могла понять даже отдаленно. Как будто не по-русски говорили. Потом Пастернак ушел. И я спросила:

— Анна Андреевна, о чем вы говорили?

Она засмеялась и сказала:

— Как? Разве вы не поняли? Он просил, чтобы я из моего стихотворения о нем выбросила строчку о лягушке…»

(Во второй редакции этой вещи лягушки нет. Просьба была уважена.)

О Брюсове:

— Он знал секреты, но он не знал тайны.

В пятидесятых годах Анна Андреевна говорила мне:

— Только в очень ранней молодости можно, входя в русскую литературу, взять себе татарское имя.

И еще: во время войны, в эвакуации в Ташкенте, Анне Андреевне приходилось выслушивать сожаления, что она — Ахматова, а не Ахметова. Ибо с буквою «а» это имя принадлежит казанским татарам, а с буквой «е» принадлежало бы узбекам.

И все-таки ее чествовали в Ташкенте как внучку Бабура. (Бабур — один из прямых потомков Чингиз-хана.)

А в Казани говорили:

— Татарская женщина выглядит не как Сейфуллина. Татарская женщина — это Ахматова…

Она почти физически сострадала несчастным людям.

Помню, однажды ко мне пришел человек с изуродованным лицом: последствие того, что в детстве его ударила копытом лошадь. Ом сидел в углу, а Анна Андреевна со своего постоянного места на нашем стареньком диване изредка бросала на гостя виноватые взгляды, словно это она была виновата, что черты его лица так искажены…

Анна Андреевна отличалась удивительной чуткостью. Можно было бы говорить об ее телепатических способностях. Например, внучка Н. Н. Пунина — Аня, которой тогда было лет 12, однажды спросила поэтессу:

— Почему ты идешь открывать дверь раньше, чем позвонят?

Анна Андреевна рассказывала, как однажды шла по Ленинграду и, приближаясь к углу Невского, подумала: «Сейчас встречу Маяковского». Он действительно вышел ей навстречу и

сказал:

— А я иду и думаю: сейчас встречу Ахматову.

Сын Ахматовой — Л. Н. Гумилев, видный историк-востоковед, — как-то рассказал матери о необычных высказываниях и поступках одного из потомков Чингиз-хана (надеюсь, что не путаю). Анна Андреевна заметила:

— Это говорит мне, что хан был христианином.

И впоследствии Лев Николаевич нашел подтверждение такому предположению. Но сделать такой вывод, основываясь на скудных сведениях о жизни давным-давно умершего кочевника, на мой взгляд, означает необыкновенное проникновение в суть.

И еще раз я хочу отметить беспримерную щедрость и доброту Анны Андреевны. Она многие годы бедствовала. Знавала и голод… Но если у нее появлялись деньги, она раздавала их всем, кто только ни попросит.

А как ей нравилось делать подарки!

Как любила Анна Андреевна веселое застолье!..

Чем старше становилась, тем больше любила окружать себя молодежью. В нашем доме часто собирались друзья моих сыновей. И Анна Андреевна, радостная, оживленная, сидела на своем обычном месте на диване в нашей маленькой столовой, слушала громкие шутки собеседников, из которых старшему едва исполнилось 25, шутила сама…

Более того: часто именно по инициативе Анны Андреевны затевались такие пирушки. Она часто просила моих сыновей организовать «бал», по ее выражению, — собрать сверстников, распорядиться насчет трапезы…

1966–1974

ЮРИЙ ОЛЕША

Когда я произношу или слышу слово «поэт», прежде всего в моем сознании возникает Юрий Олеша.

Я неоднократно встречался и разговаривал с В. В. Маяковским; много раз видел Сергея Есенина; учился в средней школе вместе с Луговским. Ко мне домой приходил не раз Борис Пастернак. Я дружил с М. А. Светловым. Но эти два слога — «поэт» — ассоциируются для меня именно с обликом Юрия Карловича…

Почему так происходит? Есенин в жизни был подчеркнуто прозаичен. Больше всего он напоминал лихого деревенского парня, который настолько обаятелен, что убежден твердо и раз навсегда: как бы он ни созорничал, ему все простится.

Маяковский последовательно исключал из своего поведения

элементы, хотя бы отдаленно напоминающие «пиита».

Володя Луговской был таким добрым, что в общении с людьми старался быть подобным своему собеседнику.

Михаил Аркадьевич Светлов воздвиг вокруг себя высокий забор из иронии. Он стеснялся где-нибудь, кроме как в стихах, обнаружить малейший элемент лирики.

Юрий Карлович только дебютировал в стихах и очень скоро перешел на прозу. Это говорит о скромности и самовзыскательности большого дарования. В истории литературы подобные случаи бывают, но не часто: трудно ведь признать за собою недостаточность поэтической индивидуальности.

Так оценил свой талант сам Олеша. А я-то, как и десятки, сотни тысяч его читателей и почитателей, думаю иначе. Для нас Олеша все равно истинный поэт, хотя он сочинял прозу. В свое время такой путь проделал И. С. Тургенев. Он тоже начинал как стихотворец…

Не рифмы же как таковые формируют поэта!.. Утверждаю, что до конца своих дней Олеша воспринимал мир, реагировал на все, что его окружало, высказывался и совершал поступки именно как поэт. Это было для него ограничением. Он никогда не думал: дай-ка я скажу то-то или поступлю так-то, ибо так должен говорить и действовать поэт. Он просто не мог жить и вести себя иначе!

Олеша и в 60 лет был поэтичен в такой мере, что любой юноша, наполненный самыми возвышенными представлениями, намерениями, помыслами, не станет рядом с ним — со стариком, прошедшим не слишком удачливый жизненный путь.

Вот я написал эти слова: не слишком удачливый. Увы, это было так. Юрий Карлович не стал преуспевающим «классиком», несмотря на огромный свой талант. Но в том- то и заключается неповторимое своеобразие истинного поэтического дарования: ничто не могло стереть с его личности высокого лиризма.

Ах, насколько легче вещать стихами и прозаическими афоризмами, когда за гобою ходят почтительные секретари и стенографы, записывая всякое твое слово, всякую мысль, всякий несформировавшийся еще замысел! Много труднее оставаться поэтом, ныряя в «глубину» неустроенного — пусть даже по собственной вине — быта!

Олеша оставался поэтом, сдавая в мастерскую ремонта сношенную пару обуви или покупая полкило фарша на обед. Он поражал всех глубиною и остротою своего видения мира, своего мышления и в те минуты, когда, нетрезвый, шутил за ресторанным столиком. Когда лежал на больничной кровати. Когда переносил тяготы войны и эвакуации. Как это достигалось? Вернее: отчего это происходило?

Можно изменить почерк для записки в несколько строк. Но нельзя скрыть органически присущую тебе систему начертания букв, если пишешь большой труд. Так и тут: чтобы всю жизнь производить впечатление, что ты поэт, надо быть поэтом. Вот почему Олеша никогда не издавал фальшивых звуков мнимой поэтичности, почему он оставался «на уровне» при самых прозаических отправлениях быта.

Юрий Карлович сделался легендарной фигурой еще при Жизни. Самая внешность его — неповторимая и воистину поэтическая — привлекала внимание. Невысокий худощавый человек с короткой шеей и головой, откинутой назад, с глазами, о которых надо говорить подробно.

Когда-то все, кому приходилось встречаться со Львом Толстым, отмечали его светлые пронзительные, казавшиеся Даже злыми глаза. Мне рассказывал наш замечательный скульптор-анималист И. С. Ефимов: Анна Голубкина вернулась из Ясной Поляны, куда она ездила лепить Толстого. Ефимов спросил свою приятельницу и коллегу: каким она нашла великого писателя? Голубкина ответила неожиданно и кратко:

— Волк он — вот кто! У него глаза волчьи!

(Точно такое же определение, сделанное графиней Олсуфьевой, приводит И. А. Бунин.)

Наверное, людям, привыкшим к общим местам и запомнившим раз и навсегда, что Толстой — «благостный старец», покажется непонятным это утверждение талантливой художницы. А между тем гений Толстого и должен был выражаться в беспощадно остром, всепроникающем взоре.

Олешу нельзя было назвать волком. Но глаза у него были лесные. Знаете — такие светлые-светлые, даже зрачки кажутся светлее белков. И что-то в них мерцает вольное, независимое, как у лесного зверя, который никогда не станет ручным. Постоянно проходит в глазах непонятная, особая, сказал бы я, смена мыслей и чувств, иронии и пафоса. И это все — для себя. «Выход» эмоций и мыслей для нас, для собеседников и зрителей (а Олешу всегда рассматривали люди как некое чудо и глазели на него — на этого неповторимого человека), «выход» — гораздо меньше того, что ощущает, думает, переживает поэт… Да оно и естественно: разве мог Олеша делиться со всеми тем, что возникало в нем? Сколько народу вообще способно понимать и чувствовать, как он?.. И как-то он был удивительно щедр в общении с людьми. Я не знаю литератора или художника, артиста или ученого, столь искреннего, словоохотливого, демократического, как Юрий Карлович. В нем это сочеталось с поразительным тактом. Если Олеша не хотел быть сию минуту злым и беспощадным по какой-

либо причине (а причин на это хватало хотя бы потому, что толстошкурых личностей, оскорбляющих поэта одним своим присутствием, людишек, которые даже не замечают собственной грубости, — таких всюду мы найдем в избытке), то его деликатность и доброжелательность не имели себе равных.

Повторяю, злыми глаза Олеши никогда не были. То были глаза лесного вольного зверя. Неприрученного. Непокорного и не принявшего мелкие нормы повседневности «к руководству».

Кукрыниксы в шарже на Юрия Карловича в начале тридцатых годов очень хорошо передали взгляд поэта. Они просто так и нарисовали на своем листе: радужная оболочка— белая (то есть не затемненная ничем бумага), а белки— серые, окрашены чуть-чуть углем. И вольную грацию фигуры, его легкий, полетный жест передали художники в этом рисунке.

Вообще он был похож только на самого себя во всех проявлениях своих и во всех чертах. И чувствовался в нем дух талантливого польского народа. Откровенная и зажигательная романтичность окрашивала и творчество и жизнь поэта.

У Юрия Карловича эти качества безмерно обогащены всем строем русской литературы, которую он, разумеется, знал и понимал поразительно: глубоко, широко и своеобразно. Не случайно, например, Театр Вахтангова именно Олеше заказал инсценировку «Идиота» Достоевского. В этой пьесе недостаточно было честно переписать в виде реплик персонажей диалоги оригинала или мысли автора. Требовалось проникновение в дух и строй великого произведения. И притом наряду с тонкой точностью (извините за неуклюжее сопоставление двух этих слов) желательна была еще и законченная изящность мысли и слога, которая не противоречила бы замыслам гения, а, наоборот, выражала бы их эффектнее, чем то возможно в прозе. Сцена есть сцена. И даже от Достоевского и Толстого она требует специфической стройности в новом построении сюжета. А если речь идет о романе, которому сам автор не придал драматургическую форму, литературное дарование инсценировщика обретает огромное значение. И правильно поступили вахтанговцы, привлекая к сценической интерпретации сложного и знаменитого создания великого писателя именно Олешу. Он полностью оправдал надежды театра.

Оценка литературных трудов Олеши не входит в задачу моих заметок о нем. Но этот писатель больше, чем многие из его собратьев по перу, был органически единым индивидуумом и в своем творчестве, и в быту. Потому-то мне пришлось заговорить о сочинениях Олеши.

Да, Олеша писал поэтично. Но ему было чуждо «нагнетание»

красок во что бы то ни стало. Помнится, я спросил у Юрия Карловича: как он оценивает прекраснописанки одного видного литератора, имеющего шумный успех благодаря тому, что все подробности его сочинений безупречно красивы? Олеша ответил, сморщившись, будто отведал чего-то невкусного:

— Слушайте, нельзя писать так красиво!..

Он не только говорил так: он и писал, привлекая в свои книги детали и характеры, поступки и чувства реальные, пусть и не совсем изящные. Произведения Олеши не ограничены жестким списком уже утвержденных кем-то красивостей. Поэтичность — то есть красоту — создает сам автор. И только так делается подлинная литература! А сладкописцев Олеша презирал.

Но он легко находил элементы поэзии в повседневности. Наверное, для многих будет новостью, что прелестное имя девочки-циркачки из «Трех толстяков» — Суок — есть фамилия жены Юрия Карловича. Да, Ольга Густавовна Суок была верной спутницей жизни для нашего друга. А ее сестра, Лидия Густавовна, в ранней молодости соединила свою судьбу с Эдуардом Багрицким. И третья сестра- Серафима Густавовна — состоит в браке с Виктором Борисовичем Шкловским.

Нужно чуткое ухо поэта, чтобы в двух необычайных слогах фамилии близкого человека уловить романтическое имя почти что феи: полуребенка-полудевочки из сказки.

Редко у кого бывало и бывает, чтобы все то время, когда писатель бодрствует, он не отделял себя от творчества, от литературы, от попыток осознать и осмыслить буквально все впечатления бытия — зачем? — на потребу будущих произведений или, по крайней мере, для литературной игры. Я подчеркиваю: литературной. Почти все иронические или пародийные, нарочито нелепые и смешные, а подчас и печальные думы, афоризмы, эпиграммы, просто шутки Олеши имели отношение к его творчеству, к полемике Олеши с чуждыми ему вкусами других писателей, к публицистической оценке явлений действительности. И вот из этого неиссякающего потока столь многое делалось интересным, забавным, нужным и даже поразительным для друзей, знакомых, для читателей и коллекционеров-библиографов, что можно было смело сказать: печатным произведениям Олеши все время добавлялось его устное творчество.

Шутки и парадоксы нехитрого свойства охотно печатают и исполняют с эстрады. Олеша никогда не опускался до таких промыслов. Значительная часть его устного творчества вообще не может быть напечатана по разным причинам. Но от этого остроумие Юрия Карловича не делается ненужным. Его и по сей

день цитируют люди, которые слышали самого поэта, и даже те, до кого дошли в стоустой молве жемчужины, рожденные Юрием Карловичем для себя или, в крайнем случае, для тесного круга друзей-писателей…

Мало кому известно, что Олеша был мастером поэтической игры, совершаемой при публике. Речь идет о так называемом «буриме». Французский этот термин, означающий по-русски «рифмы», присвоен сеансу публичного сочинения стихов на рифмы, тут же заданные аудиторией. Нет надобности пояснять, что это нелегко. И на эстраде всегда крайне редки исполнители «буриме». Олеша виртуозно владел блиц-стихосложением. Его выступления помнят современники, ибо в Одессе и в Харькове, в Москве и при тех выездах «на место», которые Олеша осуществлял в двадцатых годах в качестве фельетониста газеты «Труд», наш покойный друг давал сеансы «буриме».

У Олеши был великолепный аппарат писателя: говорю так по аналогии с «аппаратом музыканта». Известно, что сила звука, его глубина, темперамент и эмоциональная окраска, скорость игры и ее выразительность, то есть все то, что делает музыканта великим или посредственным, одаренным или слабым, называется «аппаратом музыканта». Так вот и у писателей существуют свои признаки литературной техники. И не просто техники в отрыве от содержания того, что данный автор пишет или в силах писать. Нет, аппарат писателя включает в себя такие свойства, как умение видеть детали действительности; изощренность (или однообразие) ритмов — в прозе они не менее важны, чем в стихах; выразительность и тонкость мыслей и описаний; богатство собственного словаря и способность слышать и воспроизводить прямую речь живых людей… Думается, что писательский аппарат Олеши был удивительно мощным. Все его произведения свидетельствуют об этом. Когда читаешь Олешу, неизменно поражаешься его творческой щедрости. У этого автора вялых, проходных, пустых мест в тексте нет. Видение мира неповторимо яркое, острое. Метафоры и эпитеты Олеши, его стиль и своеобразие таланта явлены читателю в первой же книге — в «Зависти» и не убывали до смерти Юрия Карловича. Вспомним посмертное издание «Ни дня без строчки»: эти записи могут служить учебником поэтической речи!..

В очерке, напечатанном в газете, описывая театральную репетицию, Олеша замечает, что танцовщица, одетая для выступления в тюлевые пачки и белое трико, обутая в мягкие балетные туфельки, уходила со сцены, ступая не на носки (как в танце), а на всю подошву. И он дает сравнение этой подробности: балерина стала похожей на лебедя, который уже не плывет по

воде со свойственным только ему изяществом, а передвигается по суше, неуклюже переваливаясь, как обыкновенный гусь. Прочитав эти строки, я пришел в восторг от свежести и точности уподобления.

Однажды я сказал Юрию Карловичу, что атмосфера «Трех толстяков» подобна сказкам Андерсена. Он улыбнулся и произнес добродушно:

— Ну, конечно! Я и хотел этого!

Добавлю от себя: хотеть может всякий, но вот достигнуть такой степени волшебной романтики, которой обладал великий датчанин, под силу было только Олеше!

Чтобы определить своеобразие мышления Юрия Карловича, приведу еще один эпизод. Сам Олеша рассказал мне:

— Я спросил в двадцатых годах Маяковского: «Владимир Владимирович, а кто вам сшил желтую кофту?» Маяковский засмеялся и сказал: «Мама сшила»…

Обращаю внимание читателя на то, что никому, кроме Олеши, не приходило в голову заинтересоваться *происхождением* знаменитой кофты. И ответ Маяковского: его добрый смех при воспоминании о молодости, о бурном периоде раннего футуризма, и о собственной матери, которая помогала своим домашним шитьем свергать литературные авторитеты и правила хорошего тона… Прелестный эпизод!

Издавна знаем мы определение, сделанное А. П. Чеховым: проза поэта. Пушкин и Лермонтов, Андрей Белый и Ф. Сологуб, Анна Ахматова и О. Мандельштам являли нам высокие образцы этой прозы. Да, поэт, отказавшись от стихотворных размеров, не может утратить или сознательно отказаться от своего скрупулезного, сказал бы я, отношения к слову, к его игре, к взаимодействию образов и эпитетов, ритмов и красноречия… Присмотритесь к прозе Олеши, и и вы легко постигнете: это пишет именно поэт!

И живая речь Олеши изобличала в нем поэта: он голосом умел показать слушателям, как он ценит каждое слово, каждый звук не только в рукописи, но и в чтении вслух и в простой беседе. Звонким тенором, с хорошо отработанными интонациями человека, которому привычно излагать свои совсем не простые мысли перед аудиторией, декламировать стихи и прозу — собственные и чужие, Олеша тщательно, не назойливо выговаривал все слова и все слоги. Я написал: декламировать, ибо это забытое у нас определение, ставшее даже ироническим термином, точно выражает манеру говорить Юрия Карловича. Пишу так не в осуждение. Да, художественные произведения нельзя пробалтывать бытовыми интонациями, глотая звуки и

произвольно создавая паузы. Спокон века поэты произносят свои стихи значительно, в присущей каждому из них своеобразной манере. И в том выражается творческая индивидуальность стихотворца.

Вот и Олеша в юности разработал, развил, определил для себя взыскательную систему произношения. Она была наполнена его мироощущением, его видением действительности и его откликами на впечатления быта. Мягкий и мелодичный диалект русского языка, свойственный всей Новороссии — от Одессы до Пятигорска и Закавказья, — в устах Олеши звучал благородно и даже возвышенно. Немного смягченные шипящие, не слишком подчеркнутое «а» вместо неударяемого «о» (вспомним, что в Средней России это «аканье» императивно окрашивает нашу речь), придавали разговору Юрия Карловича литературный характер. Казалось, что человек, который так бережно относится к фонетике, соответствующей правописанию, делает это потому, что для него первоисточник постижения мира — литература, и последнее выражение собственных мыслей и опыта — тоже литература. А изустная речь — только вторичное воспроизведение написанных или напечатанных слов либо замыслов, также предназначенных для опубликования.

Далеко не всякий (даже литератор) в такой мере уважает литературу письменную и устную, чтобы подчинить свой голос и весь строй своей речи канонам и приемам, свойственным, как выразились бы в прошлом веке, «словесности». Олеша и в этом был последовательно и одержимо поэтом. До самого конца жизни. Очевидцы рассказывают: умирая, Юрий Карлович оставался таким же взыскательным по отношению ко всему, что его окружало, как и в расцвете сил. Сверстник, земляк и старый друг Олеши писатель Л. И. Славин свидетельствует: больной Олеша обратил внимание на газетный лист, которым загородили люстру, чтобы она не тревожила излишней яркостью ламп умиравшего поэт. И вот Олеша, очнувшись, вгляделся в люстру и произнес:

— Уберите газету… Это же неэлегантно…

Надо добавить, что сам Олеша никогда не был франтом. Излишняя элегантность в костюмах и прочем обиходе не были ему свойственны. Но тут задето было глубокое чувство изящного, которое не оставило нашего друга во всю жизнь!

И та вечная литературная тренировка, на которую обрекла Юрия Карловича его жертвенная отдача всего себя творчеству, — она тоже была тренировкой поэта. Он никогда не пропускал найденного им случайно — хотя о какой же случайности можно говорить в этих условиях? — Помню, в разное время он делился

со мною (а я никогда не был в первой десятке его близких друзей: просто я был литератор, следовательно — собрат по перу, так мыслил Олеша) находками такого типа:

— Хорошая рифма — не правда ли? — медяками и медикамент…

Или:

— Тигра поймали и посадили в клетку. И он пишет друзьям в джунгли о себе: «Я — в запарке, сижу в зоопарке!»…

Или:

— Сытый человек за столом грызет сыр узорами.

Или:

— Ну-ка, нарисуйте тигра. (Я рисую.) Что вы! Тут не хватает главного! Как же вы не заметили, что тигр — сутулый?..

Олеша сперва движением плечей и рук показывает походку тигра (это — стоя на месте), а потом рисует пером на бумаге фигуру тигра в профиль. И действительно: тигр получился сутулый. Его спина как бы образует тупой угол поближе к шее. И передняя лапа, видная на рисунке, тоже согнута и вывернута, словно это рука сутулого человека. Рисунок Олеши оказался гораздо более похожим на тигра, чем мой обстоятельно реалистический набросок!..

А как он шутил! Его шутки тоже выражали характер мышления поэта.

…Поздней ночью, возвращаясь домой, Юрий Карлович обратил внимание спутников на то, что в доме писателей в проезде Художественного театра, где тогда обитал и сам Олеша, — все окна темные. И Олеша с комическим гневом воскликнул:

— Подумайте! Все уже спят! А где же ночные вдохновенья?! Почему ни один из них не бодрствует, предаваясь творчеству?!

В кафе «Националь», которое часто посещал Юрий Карлович, он сидел в компании друзей-литераторов. А за другим столом поодаль два приятеля горячо о чем-то спорили. Один из сидящих с Олешей сказал:

— Вот эти двое самые глупые среди нас. Мы это знаем давно. И вот они так ссорятся… Интересно, что вызвало их дискуссию?

Олеша придумал мгновенно:

— Они выясняют теперь, кто глупее — Гёте или Байрон? Ведь у них — свой счет… С обратной стороны…

Незадолго до войны, Олеша, будучи в Ленинграде, подписал договор с местным отделением Детиздата. Он получил аванс и покинул издательство часов в 12 дня. А в 3 часа пополудни Юрий Карлович позвонил в Детиздат и потребовал к телефону директора.

Озадаченный директор взял трубку:

— Я вас слушаю, Юрий Карлович!

— Вот я подписал с вами договор. Требую внести в него поправки!

— Какие поправки? — тревожно спросил директор.

— Читаю по прежнему тексту: «Детгиз» в лице директора— с одной стороны… и Юрий Карлович Олеша, в дальнейшем именуемый «автор»… Вот это надо изменить!

— Как изменить? Зачем?

— А вот так: «…в дальнейшем именуемый «Юра»… «Юра обязан», «Издательство выплачивает Юре…», «Юра не вправе»… Ясно?

Уже после войны я был в гостях у Л. В. Никулина вместе с Олешей. Вместе мы и покинули квартиру Льва Вениаминовича (который, кстати, очень любил Олешу, восхищался его шутками и дарованием и очень хорошо написал о нем). И Никулины и Олеша жили в писательском доме в Лаврушинском переулке. Во дворе к Олеше подошел обыкновенный драный кот и требовательно обратился к нему, как написал когда-то А. Н. Толстой, «хриплым мявом».

Олеша нагнул голову и виновато сказал:

— Послушай, у меня для тебя сейчас ничего нет… Я принесу завтра котлету… ты будешь есть котлету?

Но кот не желал ждать до завтра. Он повторял свое требование громче и протяжнее. Олеша зачастил извинения:

— Пойми, сегодня уже поздно… Где я могу достать для тебя еду?.. Завтра я с утра куплю котлет или мяса… Неужели ты не можешь переждать несколько часов?!..

Поверьте: я не придумал эту сцену и не шучу. Так разговаривать с животными мог только доктор Гаспар из «Трех толстяков». Добрый доктор Гаспар, придуманный Олешей!

Когда бы вы ни встретили Олешу, он всегда полон новой мыслью, наблюдениями, открытием, образами и рифмами, неожиданными заключениями по поводу исчерпанных, казалось бы, тем и явлений. И настолько полон, что сейчас же принимается рассказывать вам свои сомнения или утверждения, находки или сожаления… Нет, он не ждет от вас признания его правоты или смеха над шуткою. Собеседник ему нужен, чтобы еще раз самому прослушать ход собственных домыслов или проверить подлинную ценность тех элементов будущих произведений, которые рождены сейчас, сегодня, вчера…

Да, Юрия Карловича нельзя причислять к числу писателей, судьба которых сложилась благополучно. Вероятно, он и сам виноват в части своих неудач. В суровое время он жил. И потом в

жизни есть еще закон крещендо (нарастания) неудач там, где они возникают на сравнительно долгое время… Олеша был подвержен и этому суровому закону.

Но уважение к Юрию Карловичу, признание его таланта были настолько велики в среде литературной, что многие преуспевающие писатели стеснялись, встречаясь с Олешей, своего благополучия. В таких случаях интонации беседы и паузы свидетельствовали о том, что сытым посредственностям не по себе в присутствии истинного таланта…

А когда он скончался, выяснилось, что, несмотря на то что в действительности Юрий Карлович был как бы оттеснен из первого ряда литературы, по сути он занимал большое и почетное место среди нас. Давно известно: смерть какого-нибудь деятеля в любой области есть последняя его оценка, иной раз это некая поправка к его биографии. И сколько мы знаем кончин, которые не вызывают волнения и огорчения у оставшихся в живых, хотя при жизни покойник занимал выдающееся положение в сфере и по чину ему бы полагались пышные похороны с громкими причитаниями. А другой раз уходит из жизни человек, по официальному счету вроде бы и не слишком значительный, а люди изъявляют искреннее горе, поминают покойника добрым словом по собственной инициативе, рассуждают о том, сколь многое недополучил ушедший ныне от них товарищ, как они его сами недооценили…

Так бывает редко. И так было с Олешей. Словно бы распрямился в гробу во весь истинный рост большой человек и писатель…

Октябрь 1968 — февраль 1969.

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

В середине двадцатых годов к нам в Москву стали приходить сатирические рассказы неизвестного дотоле писателя Михаила Зощенко, который обитал в Ленинграде. Впечатление от них было потрясающим. Мне шел двадцать шестой год, я тоже пробовал свои силы в жанре фельетона и юмористической новеллы, но сразу же честно признал полное превосходство ленинградского коллеги.

Впоследствии я познакомился с биографией Михаила Михайловича, узнал его «Рассказы Синебрюхова», в которых нетрудно обнаружить своеобразную тренировку к будущим типичным зощенковским вещам… Но сперва меня буквально ошеломил талант автора «Аристократки», «Бани», «Нервных людей»… Утверждаю, что в русской литературе никогда не

появлялось ничего более смешного.

Разумеется, десятки неприхотливых литераторов кинулись подражать новому стилю изложения и новым сюжетам. Однако ни у одного из этих плагиаторов ничего не получалось. Почему? О том скажу ниже.

Набросились на новый «репертуар» исполнители рассказов. Тут результаты оказались удачнее. Еще бы! Короткие рассказы с такими четкими фабулами, удивительным — и притом совсем новым! — языком были, что называется, «самоигральными». Именно о таких ролях и рассказах говаривали в старину: «Положи ты эту вещь на суфлерскую будку, она сама вызовет смех».

И как результат подобного небывалого доселе, да и впоследствии не возникавшего успеха Михаила Михайловича осенила всероссийская молниеносно выросшая слава.

Как литератор я разбирался: в материале и темах зощенковских рассказов глубже, нежели рядовой читатель или слушатель. Меня поразило сразу же своеобразие методов этого писателя. Не хлопоча о том, я запомнил наизусть три-четыре рассказа и довольно часто читал их вслух в компании друзей и знакомых. Конечно, успех всегда был огромным, но причиной тому являлся авторский текст, а не мое исполнение.

Мне очень хотелось бы познакомиться с Михаилом Михайловичем. Но я жил в Москве, а он в Ленинграде. Туда я не собирался. И как-то не думал реально о возможности встретиться с этим чудодеем нашего столь трудного жанра…

В ТФ годы существовал в Москве маленький клуб художественной интеллигенции под названием «Кружок друзей литературы и искусства». Он организовался в годы нэпа в виде наследника дореволюционного литературно-художественного кружка. Наш кружок занял подвал в одном из зданий дома № 7 по Воротниковскому переулку (вблизи от площади Маяковского; впрочем, в то время площадь называлась Триумфальной). Дом этот принадлежал артистическому кооперативу, и там проживали актеры, певцы, танцовщики Большого театра и т. д. «Кружок» обладал хорошим рестораном, биллиардной, небольшим залом для мероприятий культурного плана. Я часто навещал уютный подвал по вечерам. За столиками и в читальне значительная часть посетителей состояла из приятелей моих и знакомых. И вот однажды, явившись в «Кружок», я обнаружил за одним из столов ресторана компанию литераторов, с которыми дружил. Там были Л. В. Никулин, В.П.Катаев и кто-то еще. С ними вместе ужинал неизвестный мне человек лет тридцати, небольшого роста брюнет с внимательным и спокойным взглядом больших черных глаз. Нас познакомили. И я буквально ахнул, когда гость назвал свою

фамилию:

— Зощенко.

И произошло это в начале 1926 года…

Я опустился на стул визави с Михаилом Михайловичем и принялся его рассматривать довольно-таки бесцеремонно. Но при этом на лице моем отражался такой глубокий интерес к писателю, такое преклонение перед ннм, что Зощенко лишь улыбался… А беседа шла самая обычная. Говорили больше москвичи. Зощенко по своей привычке молчал или вставлял короткие реплики. Меня поразило, что автор самых смешных рассказов и фельетонов не шутит вовсе.

Да, этот спокойный и сдержанный человек никак не походил на сотрудников московской сатирической печати. В «Крокодиле» и в «Красном перце» и в прочих журналах, давно уже исчезнувших, царила атмосфера шумного богемного застолья. Выпивали и закусывали в редакциях редко, но, например, так называемые «темные заседания», назначением коих было рассмотрение и поиски сюжетов для карикатур, часто сопровождались подачей бутербродов и пива. А это влияло на характер сборищ всенепременно. Да и к тому же в первые годы советские сатирические журналы унаследовали нравы дореволюционного «Сатирикона», где редактора и хозяева журнала — Арк. Аверченко и Алексей

Радаков задавали тон непрерывной шутливой полемики. Да и трудно не острить, если цель собрания — именно создание возможно большего количества шуток… Уже в 30-х годах И. А. Ильф, не терпевший суесловия и пошлостей, часто прерывал развеселившихся товарищей сердитым вопросом: «Кончится когда-нибудь этот пир остроумия?!»

Да и я сам, человек шумный, не слишком контролировал в те годы, что я говорю… А тут — автор безумно смешных произведений держит себя, словно не его перу принадлежат эти шедевры!

Забегая вперед, скажу: М. М. Зощенко был человеком очень добрым и благожелательным. А в моем лице он, с его чуткостью, сразу же ощутил такое восхищение его творчеством, что это нас в какой-то мере сблизило буквально в полчаса. Я было собирался пойти домой сравнительно рано. Но ленинградский гость привлекал меня к себе, простите за банальный образ, как магнит. И я чувствовал ответные токи симпатии со стороны Михаила Михайловича. Оказалось, он даже помнит кое-что из моих рассказов — не слишком того достойных. Дело в том, что нашего корифея всегда интересовали судьбы жанра, в котором он работал сам. Потому он и читал внимательно материалы

сатирических изданий и удерживал в памяти многое…

Ближе я сошелся с Михаилом Михайловичем в 27-м году: меня пригласили заведовать литературной частью Ленинградского театра сатиры. С начала сезона — то есть с сентября — я переехал на брега Невы, говоря высоким штилем. А Зощенко в числе нескольких литераторов и артистов вошел в небольшой круг наших друзей. Зрительный зал в подвале дома № 13 по улице Ракова и небольшая сцена стали своеобразным средоточием группы сатириков всех жанров (я говорю не о труппе театра, а именно об его друзьях). Над нами в роскошных апартаментах бывшего великокняжеского дворца (до революции дом принадлежал великому князю Николаю Николаевичу младшему) расположился Театр музыкальной комедии; он и по сей день там.

Главным режиссером ЛТС на сей сезон был назначен московский режиссер Д. Г. Гутман — человек удивительно своеобразный и одаренный. Затем много и часто выступалу нас Н. П. Смирнов-Сокольский, который в те годы создавал лучшие свои фельетоны. Кстати, самый термин «фельетон» применительно к эстраде ввел именно Николай Павлович,

Много времени проводил с нами Л. О. Утесов. Он в те годы был постоянным ленинградским жителем, служил и Театре миниатюр, который назывался Свободным и помещался на Невском — почти на углу Литейного. А с Зощенко Утесов дружил и раньше. К тому же одним из лучших исполнителей рассказов Михаила Михайловича был именно Утесов…

Жил тогда в Ленинграде цирковой режиссер Арнольд. Зрители должны его помнить по исполнению роли южноамериканского дирижера в кинофильме «Веселые ребята». Помните длинного худого брюнета, которого спускают в театральный трюм, чтобы освободить место Косте-пастуху?.. Это и есть Арнольд. Он отличался удивительно своеобразным мировосприятием, был отличным рассказчиком, непохожим ни на кого. А к тому же наш друг настолько сблизился с Маяковским, что в поэме «Маяковский начинается» поэт Н. Асеев утверждает: лучше всех-де помнит Владимира Владимировича «эстрадный танцор Арнольд». Действительно, Арнольд начинал свою деятельность в Москве как «салонный» исполнитель западных танцев в паре со своею женой Л. Атамановой…

Что касается собственно труппы Ленинградского театра сатиры, то здесь заслуживают упоминания три актера: Михаил Гаркави, который очень скоро стал популярным конферансье, — человек живой и веселый, склонный к шуткам и розыгрышам; Александр Вениаминов — ныне один из ведущих артистов

Ленинградского театра комедии, и, наконец, молодой актер, приглашенный Гутманом из Москвы, где он служил в Театре МОСПС (ныне им. Моссовета), Борис Бабочкин. Удивительное дарование Бориса Андреевича проявлялось даже подчас в пустяковых ролях, которые падали ему на долю в нашем репертуаре. Когда же ЛТС поставил мою сатирическую комедию «Всесвалка», главным действующим лицом которой был проходимец довольно крупного масштаба — он использовал выданную ему справку, что ему поручается убрать мусор со двора, для того чтобы создать целую организацию с этим названием, и всесвалка стала действовать во всесоюзном масштабе, принося нелегальную прибыль своему организатору, — так вот в роли ловкача Б. А. Бабочкин показал неожиданную даже для автора глубину. Фигура вышла воистину сатирическая…

До сих пор помню, как Зощенко похвалил меня за эту пьесу. И даже заметил, что он такого замысла от меня не ждал. За долгие годы нашей дружбы Михаил Михайлович одобрял мои произведения раза три, не более. Но мне столь дороги были его высказывания, что я их запомнил все!..

Д. Г. Гутман, Н. П. Смирнов-Сокольский и я жили в одной квартире на ул. Белинского: каждый снимал у пожилой хозяйки но комнате. Зощенко был частым гостем нашего триумвирата. В огромной пошловатой гостиной с гарнитуром золоченых стульев и диванчиков принимали мы и множество других гостей. Побывал у нас как-то вечером после спектакля А. Н. Толстой. Закончив выступление в зале Капеллы, явился к нам В. В. Маяковский — но это уже другой рассказ…

Оказался у меня с Михаилом Михайловичем и общий друг — литератор В. О. Стенич. Смолоду он был подававшим надежды поэтом. О нем как о «русском денди» написал в своем дневнике Александр Блок. А с середины 20-х годов Валентин Осипович стал видным переводчиком. Это он открыл для советского читателя произведения Джона Дос-Пассоса. Редкое остроумие и смелость мнений отличали Стенича. С Зощенко он дружил много лет. У нас в театре они часто появлялись вместе, и, разумеется, не в качестве зрителей, а гостей закулисных.

Вот тут-то при частом общении мои взаимоотношения с Михаилом Михайловичем обрели совсем иной характер. Мое преклонение перед этим выдающимся человеком и писателем при коротком знакомстве не уменьшилось, а, наоборот, увеличилось. В нередких теперь беседах, хотя они проходили почти всегда в атмосфере шуток, я глубже постиг и ум, и доброту, и огромное дарование Зощенко. Михаил Михайлович делился со мною своими мыслями и воззрениями на писательское ремесло.

Несмотря на молодость и легкомыслие, мне в те годы свойственное, я умел ценить высказывания уважаемого мною старшего товарища. Не намного он был старше меня — всего на пять лет. Однако в том возрасте, в каком мы с ним были, эти пять лет имели огромное значение. Зощенко прошел первую мировую войну, был отравлен на фронте газами, перепробовал множество профессий, прежде чем стать литератором в кружке, опекаемом самим Горьким. Впрочем, эти подробности его биографии известны.

Присуща была Михаилу Михайловичу особенная скромность. Она сопрягалась с деликатностью и удивительной чуткостью по отношению к окружающим. Он без слов понимал, «чем дышит» человек, попадавший в его поле зрения. А так как Зощенко отличался еще и редкою добротою, то его постижение людей, даже случайных, оборачивалось часто не только мудрыми советами в сложных житейских делах, но и прямой помощью совсем не близким ему товарищам. В Ленинграде о том знали, и у Зощенко была своя «клиентура», которая, однако, не приносила ему доходов, а, наоборот, обходилась писателю в какие-то немалые суммы. Авторитет у Михаила Михайловича был огромный!

Широко известно, что Н. В. Гоголь отличался удивительно точным постижением человеческих характеров. Нечто подобное свойственно было и Зощенко. А читателю, который удивится сопоставлению этих двух имен, я скажу, что Михаил Михайлович отличался именно гоголевским комплексом мировосприятия.

Между нашим современником и великим писателем прошлого мы найдем много общего. Это касается не только принадлежности к сатирическому жанру. Как известно, Гоголь, например, очень высоко ценил воздействие своих произведений на публику. То же наблюдаем мы у Зощенко. Не доверяющих моим выводам отсылаю к воспоминаниям К. А. Федина — Константин Александрович в качестве активного члена труппы «Серапионовых братьев» близко сошелся с Зощенко еще в тот период, когда они проживали в петроградском Доме искусств, «под крылышком» у А. М. Горького. Федин свидетельствует, что в доверительной беседе с ним Михаил Михайлович высказал далеко идущие замыслы… От роли обыденного юмориста-рассказчика (типа, скажем, Горбунова) он отказался даже с обидою. И т. д.

Зощенко всегда был щепетилен в том, что он говорил людям, и о себе не дозволял толковать бесцеремонно. А надо заметить, что в нашей среде — имею в виду работников и друзей Ленинградского театра сатиры — амикошонство было в большом

ходу. Оно пришло из-за кулис и с эстрады. Мы не сдерживались, толкуя друг о друге — и не за глаза, а прямо в лицо. Тем ярче оттенялись уважение и сдержанность по отношению к Зощенко.

В значительной мере самоуважение нашего друга обусловливалось тем высоким мнением о своем творчестве, которое присуще было Михаилу Михайловичу всегда. А в двадцатых годах Зощенко был в зените славы. И получил он ее от народа, который, как я уже сказал, быстро и полностью оценил и талант автора, и скрытую в жестких подчас новеллах доброту его, и бешеную силу неповторимого юмора.

Утверждаю: веселыми пустячками завоевать мнение, а тем паче любовь народа, невозможно. Замечательный советский журналист и писатель, лучший редактор, какого я знал за мой более чем полувековой стаж литератора, — Михаил Кольцов повторял нам, своим молодым сотрудникам: «Не думайте, что вы умнее читателя; не пытайтесь ему выдать пустяки за серьезные вещи!» Увы, и по сей день видим мы авторов, которые сознательно пробавляются таким образом в своих сочинениях; хватает и невзыскательных редакторов.

Зощенко брался за перо только в том случае, когда усматривал в действительности тему, достойную сатирического осмеяния. Его короткие рассказы выглядели особенно значительными на фоне мелких или даже условных тем, которые служили поводом для фельетонов и псевдоновелл многим и многим нашим коллегам.

Вот несколько фабул Зощенко.

В вагон входит молодой человек, а следующая за ним пожилая домработница загружена вещами в такой мере, что задыхается и почти уже не может идти. Пассажиры возмущены таким отношением к работнице. Они выражают молодому человеку свое негодование. Но эксплуататор огрызается: это не домработница, а его собственная мать! И тогда народ перестает укорять парня, всем даже становится «совестно». Раз это его родительница, значит, он вправе нагружать ее непомерной работою. Конечно, хорош тут сынок. Но и граждане пассажиры достойны похвалы!

Направляясь к врачу, пациент дома вымыл больную ногу, которую надо показать доктору. А уже в поликлинике обнаружилось, что вымыта не та нога, которую будут осматривать. А вымыть обе ноги и в голову не пришло пациенту!

Молодой человек встречался с девицей три дня, а затем они расписались. На свадебном пиру молодожен при возгласах «горько!» принялся целовать не свою новоиспеченную супругу, а ее подругу, ибо он не вполне отчетливо представлял себе

внешность жены. Вряд ли можно точнее выразить в сюжете юмористического рассказа тему легкомысленных браков.

В двадцатых и тридцатых годах Михаил Михайлович достаточно часто выступал в сатирических журналах с фельетонами по конкретным материалам. Редакция «Смехача», а когда это издание было переведено в Москву, то новый ленинградский журнал «Бегемот» поручали Зощенко по письмам, полученным с мест, создавать сравнительно краткие комментарии. Многие из этих фельетонов вошли в книги рассказов сатирика — и в виде отдельной рубри-, ки, и в разделе рассказов, если их содержание и тема подходили для сего.

Свои фельетоны Михаил Михайлович излагал тем же своеобразным языком, каким писал рассказы. Узнать автора не представляло труда. К тому же часто под фельетоном стояла подпись: Михал Михалыч. Был еще один псевдоним для таких заметок из жизни реальной: Гаврилыч.

В конце 50-х годов в Ташкенте вышла диссертация об Ильфе и Петрове, написанная неким А. Вулисом. Неглубокий автор этой работы, склонный к конъюнктурным концепциям, позволил себе догадку: при описании поэта Ляпис-Трубецкого («Двенадцать стульев») соавторы имели в виду Зощенко, ибо именно Зощенко пользовался иногда псевдонимом «Гаврилыч», а, как известно, поэт-халтурщик Ляпис (напыщенный псевдоним — княжеская фамилия Трубецкой) из редакции в редакцию носил свои стишки про некоего Гаврилу («Служил Гаврила хлебопеком, Гаврила булку выпекал» и т. д.). Прочитав это, я написал Вулису письмо с протестом против ничем не обоснованного наглого предположения. Он прибежал ко мне, чтобы локализовать возможные последствия моего письма. Вулис легко отказался от своей концепции (на словах; как он изложил в следующем издании своего труда этот момент, мне неизвестно). Но когда я ему сказал, что И. Ильф и Е. Петров всегда относились к М. М. Зощенко как к старшему и более одаренному товарищу, Вулис мне не поверил.

А па самом деле в образе Ляпис-Трубецкого выведен был поэт Осип Колычев. Его подлинная фамилия — Сиркис, писал он под именем, принадлежавшим старинной боярской семье, истребленной Иваном Грозным… Даже внешность молодого Сиркиса-Колычева точно описана в «Двенадцати стульях». Бесцеремонные манеры этого стихотворца выведены в романе скупо, но точно.

По своему опыту знаю, что обратить банальный жизненный факт, даже насыщенный юмором и забавными подробностями, в фабулу рассказа очень трудно, ибо действительность творит свои

конфликты отнюдь не по канонам сюжетологии. Много раз мне приходилось отказываться от полного повторения реального эпизода в новелле. А у начинающих авторов я замечал часто: следование по пути реальных происшествий опошляет всю вещь и обязательно учиняет препятствия в разумном и плавном изложении темы. Только один Зощенко умел из мелкого жизненного факта создать подлинный шедевр. Почему ему это удавалось? Потому что он ближе нас всех знал быт. И глубже всех. И не поддавался ограничениям псевдоэстетического характера, которые связывали нам всем руки. По правде сказать, мы-то побаивались обвинений в пошлости и идейных просчетах, а Михаил Михайлович, что называется, резал правду-матку.

Зощенко всегда был чуток ко всем и всяческим противоречиям. Для комического автора это необходимо, ибо смех непременно строится на выявлении несоответствия внутри описываемого, или нарисованного, или исполняемого сюжета. Такой закон известен издавна. Но наш автор остро реагировал не только на эмпирические, так сказать, несоответствия. Он всегда постигал основы и корни тех явлений, которые зримо и внятно пробивались на поверхность жизни. А вот корни-то для многих и многих коллег Михаила Михайловича были недоступны. И в этом лежали расхождения между концепциями Зощенко — моральной, этической, философской — и поверхностными взглядами иных юмористов.

Нельзя забывать обстановку того времени в стране. После мировой и гражданской войн, которые прошли губительным смерчем по большей части бывшей Российской империи, разруха и обусловленная ею нищета охватили и город и деревню. Зощенко — участник обеих войн — прошел по дорогам тревожных лет не одну тысячу километров. Для него истинное положение дел и уровень бедности, даже нищеты, не составляли умозрительных понятий. К тому же весь склад его незаурядной натуры способствовал тому, что сатирик глубже и тревожнее рядовых людей воспринимал окружающее…

И. ИЛЬФ И Е. ПЕТРОВ

Еще до войны мне пришлось в редакции «Крокодила» беседовать с начинающим писателем; я рассказал ему об одном литературном приеме, которым пользовался Ильф.

Молодой человек почтительно, но с некоторым недоверием спросил:

— Вы знали Ильфа?..

Со дня смерти Ильи Арнольдовича Ильфа в то время прошло

не более трех лет, но он уже стал легендарной личностью.

Он умер в 1937 году. Евгений Петрович Петров погиб в 1942-м. А чудесный и всеми любимый советский писатель, носивший двойное имя — Ильф и Петров, уже сделался достоянием истории литературы.

Ни война, ни время, минувшее после их ухода из жизни, не охладили читательских симпатий к Ильфу и Петрову.

Судьба одарила меня близким знакомством с ними И мне очень хотелось бы, чтобы строки, которые я пишу теперь, хоть немного помогли читателю постигнуть их облик.

Летом 1923 года В. П. Катаев, с которым я был знаком с год — очень, впрочем, отдаленно, — сказал мне однажды при уличной встрече:

— Познакомьтесь, это мой брат…

Рядом с Катаевым стоял несколько похожий на него молодой — очень молодой — человек. Евгению Петровичу тогда было двадцать лет. Он казался неуверенным в себе, что было естественно для провинциала, недавно прибывшего в столицу. Раскосые блестяще-черные большие глаза с некоторым недоверием глядели на меня. Петров был юношески худ и, по сравнению со столичным братом, бедно одет.

Очевидно, после этого были и еще встречи с Евгением Петровичем, но память их не сохранила. Я вспоминаю теперь Петрова только секретарем редакции журнала «Красный перец» в 1925 году, где долгое время работал и Валентин Петрович Катаев.

В «Красном перце» Петров уже не производил впечатления растерявшегося провинциала. Наоборот, необыкновенно быстро он стал отличным организатором. И техникой общения с типографией, и редакционной правкой, и вообще всем обиходом журнальной жизни он овладел очень быстро (впоследствии все это пригодилось ему, когда он стал ответственным редактором журнала «Огонек»), Писать фельетоны, давать темы для карикатур Петров начал тоже очень скоро. Подписывал он свои вещи фамилией, в которую обратил свое отчество, — «Петров».

Евгений Петрович писал тогда весело, с огромной комической фантазией, которая со временем так расцвела в его знаменитых романах. Помню, раз я случайно присутствовал при том, как Евгений Петрович сочинял очередной фельетон, сидя за своим столом секретаря редакции. Сочинял он его не один, соавтором его был, если мне не изменяет память, писатель А. Козачинский — друг и сослуживец Петрова по Одессе и Тирасполю, автор повести «Зеленый фургон», где выведен в качестве персонажа сам Е. П. Петров (тогда работник уголовного розыска). Но соавтор больше смеялся и кивал головой, а

придумывал почти всё один Петров. Эта сцена так и стоит у меня перед глазами: молодой, веселый черноволосый Петров характерным для него движением правой руки, согнутой в локте, с поставленной ребром кистью и далеко отставленным большим пальцем в ритм фразам ударяет по столу, говорит и смеется… Л соавтор его, хохоча еще громче, повторяет:

— Так и пиши!.. Давай так!.. Пиши!..

И Петров записывает придуманное, на минуту сдвигая черные брови, резко идущие кверху от переносицы.

В 1928 году журнал «Смехач», издававшийся до того времени в Ленинграде, был переведен в Москву. Редактором назначили М. Е. Кольцова. И вот на одном из совещаний обновленной редакции (на квартире журналиста В. А. Регинина, который стал тогда заведующим редакцией) среди прочих сотрудников журнала я увидел рядом с Е. П. Петровым на диване неизвестного мне молодого человека с курчавыми волосами, с необыкновенно чистым розовым цветом лица, на котором легко возникал румянец— у слегка выдававшихся скул; в пенсне, сильно уменьшавшем его большие и выпуклые глаза; с крупным ртом и тяжелым, несколько асимметричным подбородком. С Петровым этот молодой человек говорил как-то особенно интимно, и часто они шепотом обменивались между собой замечаниями, словно забыв о присутствии посторонних.

Очень скоро с бесцеремонностью, принятой на таких редакционных сборищах, я спросил у человека в пенсне:

— А вы кто такой?

Молодой человек мгновенно гтокраснел с застенчивостью, которая так и осталась у него на всю жизнь, а ответил за него Е. П. Петров:

— Это Ильф. Разве вы незнакомы?

Совместная работа в журнале «Чудак», который стал выходить в 1929 году, сблизила меня с обоими друзьями. Часто я заходил к Е. П. Петрову в его комнатки в Кропоткинском переулке. Эта квартира довольно точно описана в «Золотом теленке» под названием «Вороньей слободки». Такое название Евгений Петрович сперва дал своему реальному жилищу, а потом уже перенес его в роман вместе с похожим описанием обстановки и обитателей этой квартиры. Была в действительной «Вороньей слободке» в Кропоткинском и «ничья бабушка», и «трудящийся Востока- бывший грузинский князь», и многие другие персонажи, описанные в «Теленке».

Навещал я и комнату в Соймоновском проезде, на шестом этаже, где жил Ильф.

Неоднократно я заставал соавторов во время совместной

работы. Сперва это был «Золотой теленок», потом— фельетоны для «Правды», сценарии и другие работы.

Могу засвидетельствовать — наши друзья писали всегда вдвоем и самым трудоемким способом. Технически процесс писания осуществлял Петров. Обычно он сидел за столом и красивым, ровным почерком исписывал лист за листом. Ильф в это время либо сидел в глубоком мягком кресле, либо ходил по комнате, покручивая двумя пальцами жесткий свой хохолок надо лбом…

Каждый из соавторов имел неограниченное право вето: ни одно слово, ни одна фраза (не говоря уже о сюжетном ходе или об именах и характерах персонажей) не могли быть написаны, пока оба не согласятся с этим куском текста, с этой фразой, с этим словом. Часто такие разногласия вызывали яростные споры и крики (особенно со стороны пылкого Евгения Петровича), но затоуж то, что было написано, получалось словно литая деталь металлического узора — до такой степени все было отделано и закончено.

Щепетильная добросовестность Ильфа и Петрова сказывалась и на отборе материала, который включали они в свои книги. Однажды Евгений Петрович сказал мне полушутя:

— В наши два романа мы вогнали столько наблюдений, мыслей и выдумки, что хватило бы еще па десять книг. Такие уж мы неэкономные…

Войдешь, бывало, в комнату, где они пишут, — Ильф первым повернет голову в твою сторону, затем положит вставочку Петров, улыбаясь своей удивительной ласковой улыбкой.

— Женя, прочитайте последний кусок этому смешливому человеку, — скажет Ильф (они всегда были на «вы»).

А Петров и сам уже рад проверить свежесочиненные строки на дружелюбном слушателе. И вот он читает, а Ильф беззвучно шепчет, несколько забегая вперед, слова отрывка. (Такое знание собственного текста — вещь очень редкая у прозаиков, оно свидетельствует о том, что пишется сочинение медленно и с любовью.)

В подобном авторском исполнении слышал я многие «свежие» еще куски «Золотого теленка» задолго до его окончания.

Попадались среди них варианты, не вошедшие в окончательный текст романа. Помню, например, иное начало книги. В нем описывалась огромная лужа на вокзальной площади в городе Арбатове, куда прибывает Остап Бен- дер. Через эту лужу приезжих переносит профессиональный рикша при луже. Бендер садится к нему на спину и сходит на землю со словами: «За неимением передней площадки, схожу с задней!..»

Потом было написано другое начало о пешеходах. Сочинили его Ильф и Петров потому, что сочли банальным писать о лужах в провинциальном городишке. Но могу засвидетельствовать, что первый вариант вступления был очень смешной и отлично написан.

Артист И. В. Ильинский, после того как ему довелось поработать с Ильфом и Петровым над сценарием «Однажды летом», очень забавно и похоже изображал наших друзей в минуты совместного творчества. Ильинский, точно воспроизводя жест Петрова, стучащего ладонью по столу, запальчиво повторял с южнорусским акцентом Евгения Петровича (мягкое «ж»):

— По-моему, уж'е можно писать…

И тут же, перевоплощаясь в Ильфа, теребя волосы над лбом, повторяя с капризной интонацией:

— Это же неправда! Так не бывает!..

И снова от имени Петрова:

— Ля говорю — мож'но! Уж'е мож'ио!..

Вероятно, первая творческая встреча Ильфа и Петрова произошла не случайно. Правда, было это в молодости, когда люди легко вступают в дружбу. Но должны же были существовать какие-то нити взаимной симпатии и единомыслия, чтобы люди, познакомившись на работе, в редакции, сели писать не фельетон на трех страничках, а роман в сорок печатных листов[3]. С годами это содружество превратилось в беспримерную близость. Шутя, Ильф и Петров сравнивали себя с Гонкурами. А я утверждаю, что такое сопоставление можно сделать со всей серьезностью. У обоих к середине 30-х годов развился метод мышления, который можно назвать «мышлением близнецов», — ведь они проводили вместе по десять — двенадцать часов в день. Петров говорил мне:

— Утром я стараюсь как можно скорее увидеть Илью, чтобы пересказать ему то, что пришло мне в голову вечером и НОЧЬЮ.

Несомненно, Ильф испытывал то же чувство. И соавторы ежедневно соединялись для бесконечной беседы не только о своих литературных замыслах и делах, но и решительно обо всем на свете. Кстати, как у всех настоящих писателей, творческие замыслы Ильфа и Петрова были прямым следствием их истинного отношения к текущим событиям.

Перед глазами у меня и сейчас стоят две фигуры: Ильф сидит где-нибудь на редакционном совещании или в театре, откинувшись на спинку стула и подняв голову, а общительный Петров шепчет ему на ухо что-то пришедшее ему в голову сию минуту. Ильф слушает серьезно, даже критически, закатив глаза к потолку, но постепенно на лице его возникает улыбка.

Очень часто Ильф с Петровым ходили гулять, чтобы думать и

разговаривать, медленно отмеривая шаги. Сперва любителем таких прогулок был только Ильф, но потом он приучил к этому «творческому моциону» н своего друга. Много раз я видел их идущими по Гоголевскому бульвару, будто бездельничающими, а на деле — занятыми самой серьезной работой.

Когда Ильф умер, Евгений Петрович часто заходил по утрам к некоторым из своих друзей. Раза два появлялся он и у меня (в то время оба мы жили в доме писателей в Лаврушинском переулке) и говорил с шутливой сварливостью:

— Нечего, нечего, ленивец! Надо гулять! Гулять надо! Гулять! Почему вы не гуляете? Почему?!

Это было его любимое слово — «п о ч е м у», а произносил его Евгений Петрович с неожиданным восточным акцентом.

Мы отправлялись по Лаврушинскому переулку и Каменному мосту на Кремлевскую набережную.

Москва-река, тогда уже принявшая в себя волжские воды и потому всегда полноводная, по-весеннему сверкала совсем близко к серому каменному парапету повой набережной. С елей на бульварчике, тянущемся вдоль Кремлевской стены, еще не сняли проволочных оттяжек, укрепленных при посадке, но видно было, что елочки хорошо принялись. По новому гудрону набережной неслись машины. Беленький катерок тарахтел на реке, вынырнув из-под Каменного моста. По только что отстроенным новым высоким мостам — Большому Каменному и Москворецкому — двигались трамваи и автобусы, в обе стороны сновали машины и шли бесчисленные пешеходы.

Петров непременно останавливался несколько раз, с одобрением рассматривал пейзаж столицы и повторял, указывая концом бамбукового костылика, вывезенного им из Европы, на детали пейзажа:

— Нет, Москва принимает настоящий столичный вид. Вот такой пейзаж, знаете, не в каждом европейском городе найдешь. А уж американцы дорого дали бы, чтобы иметь, скажем, в Вашингтоне этакий небольшой Кремль… А? Что вы скажете?..

Чаще всего я молчал или отвечал односложно. Мне казалось, что Евгения Петровича не очень занимали мои мысли и рассуждения. Он говорил и рассуждал по преимуществу сам. А я и не старался овладеть беседою. Я понимал, что могу заменить ему Ильфа только как пешеход, и охотно предоставлял в распоряжение моего осиротевшего друга свои ноги и свои уши для его мыслей вслух…

В апреле 1938 года, в первую годовщину смерти Ильфа, в клубе Московского университета, на вечере, посвященном памяти покойного, я прочел свои воспоминания, полный текст которых с

небольшими дополнениями, сделанными в 1945 году, я воспроизвожу здесь, потому что хотя сочинялось это под свежим еще впечатлением от живого общения с Ильфом, но и сегодня я думаю так же, как говорил тогда.

Я полагаю, что наша обязанность — обязанность людей, которые шли рядом с Ильфом, составляли среду его знакомых и друзей, заключается не только в том, чтобы говорить об Ильфе как о писателе. Ильфа-писателя все здесь присутствующие знают, вероятно, достаточно хорошо, как знают его не только в нашей стране, а во многих других странах, куда проникли книги Ильфа и Петрова, переведенные на пятнадцать языков[1].

Я думаю, вы вправе спросить у нас: каким был Ильф в жизни? — потому что этот вопрос можно сформулировать еще и так: каким надо быть, чтобы писать такие хорошие книги, как писал Ильф?

Я возьму на себя смелость попытаться рассказать о некоторых черточках в характере нашего покойного друга. Это даже не зарисовка, это именно несколько черточек к тому будущему портрету, который должен быть написан в ближайшие годы.

Первое впечатление от Ильфа было всегда таким: перед вами очень умный человек. Очень умный. Я думаю, не ошибусь, если скажу, что силы человеческого разума сказываются не только в правильных реакциях, правильных суждениях, которыми он откликается на те или другие явления. Важно еще в таких случаях ощущение, что вот он — человек, который оценивает эти явления, он понимает еще и то, что мы бы назвали пропорцией явлений. То есть этому человеку ясно, каково место данного явления в ряду других событий и фактов. Грубо говоря, мы знаем людей, которые толкуют о каком-нибудь прыще столько же времени и с таким же пафосом, как о солнечной системе. В обоих случаях эти люди излагают бесспорные истины, но совершенно ясно, что ощущение пропорций явлений тут утрачено начисто. Бывают люди, которые не делают таких резких ошибок в масштабе, однако не всегда соотносят свой пыл и

---

[1] С той поры, когда это говорилось, число переводов возросло до тридцати пяти.

глубину анализа с объектом этого анализа. У Ильи Арнольдовича этот умственный глазомер был безошибочен. О чем бы он ни говорил, слушателям доставляла радость прежде всего восхитительная пропорциональность его суждений— да простится мне этот импровизированный термин. Ум Ильфа можно уподобить прожектору, который освещает точно и далеко все объекты, какие попадают в струю его света. Один наш общий

друг сказал, что Ильф «очень взрослый человек». В этом странном определении много правды. Конечно, все мы не дети, но редко кто в такой мере умеет руководствоваться не капризами, желаниями, предвзятыми антипатиями и симпатиями, редко кто умеет постигать сразу все и на всю глубину, как умел это Ильф…

А ведь это важно, так как уметь точно определять значение и масштабы жизненных явлений необходимои в общественной жизни и в личной. Если по недомыслию выдавать пустяки за самое важное — и наоборот, можно прийти к тому, что будешь обманывать не только себя, но и читателей, — иными словами, не «разумное, доброе, вечное» примешься сеять, а нечто… противоположное.

Но сказанное отнюдь не означает, что Ильф был этаким сухим оценщиком фактов и фактиков. У него была великолепная творческая фантазия, иногда даже инфантильная по своей неожиданности, наивности, веселости. Юмористу иначе нельзя. Один опытный сатирик сказал, что для комических жанров литературы и искусства нужны умные глупости. Ильф придумывал их легко и щедро. Его произведения наполнены веселыми нелепостями, из которых можно сделать верные и глубокие выводы…

Если меня спросят, что делал Ильф всю свою жизнь, я не задумываясь отвечу: читал. Он читал едва ли не все то время, какое проводил в бодрствующем состоянии. Он проглатывал книги по самым различным вопросам — политические, экономические, исторические и, разумеется, беллетристические. Он читал ежедневно десять — пятнадцать газет. Ему было интересно решительно все, что происходило и происходит на земном шаре.

Помню, однажды Ильф поделился со мною впечатлениями от только что прочитанной им книги: это был телеграфный код царской армии. Ильф показал мне толстый том, который, вероятно, любому другому показался бы самой скучной книгой на свете. А вот он проштудировал ее всю, и когда говорил об этом коде, начинало казаться, будто эта книга действительно очень интересна, потому что мысли,

которые она вызвала у Ильфа, были действительно очень интересны и разнообразны.

Однажды Ильф раздобыл издание, где воспроизводились все документы, сопутствовавшие смерти Льва Толстого. Эта книга тоже его очень заинтересовала. Кстати, текст одной < из пугающе бессмысленных телеграмм, которую в «Золотом теленке» Остап Бендер посылает Корейко, взят из этой книги: «Графиня изменившимся лицом бежит пруду» — фраза из телеграфной

корреспонденции столичного журналиста, присутствовавшего на станции Астапово в ноябре 1910 года.

Но я очень боюсь, как бы эти строки не вызвали у кого-нибудь представления, будто Ильф был этакой ходячей палатой мер и весов, будто он бесстрастно оценивал все, что попадалось на его пути. Меньше всего Ильф был похож на людей, которые, решив, что они являются обладателями мощного мозгового аппарата, легко, как орехи, раскалывают любой вопрос, предложенный им. У Ильфа была огромная любознательность гражданина и писателя. Как писатель Ильф последовательно и мужественно определил свое отношение к нашей действительности и к миру вообще. У нас существуют еще литераторы, которые пытаются увильнуть от коренных проблем нашего времени, полагая, что рассказики и повестушки можно писать и без этого. Ильф не мог не осмысливать основных категорий действительности. Поэтому все то, что он говорил о самых разнообразных вещах, всегда можно воссоединить в некую цельную систему. И его высказывания всегда выражали его, Ильфа, миропонимание, и миропонимание это известно всем читателям его книг, потому что у Ильфа не было двух миропониманий: одного — для себя, а другого — для читателей. Книги Ильфа помимо всего прочего еще и книги очень честного писателя.

Моя попытка анализировать живого Ильфа страдает тем недостатком, что я, естественно, принужден представлять вам элементы, из которых складывается его огромный и своеобразный интеллект, перечисляя их по одному. Из-за этого я все время должен вносить поправки и оговариваться, что дело обстоит сложнее, чем это может показаться. Вот и сейчас я еще не успел отметить такое неотъемлемое свойство Ильфа, как его огромный юмор. Между тем юмор Ильфа вносит очень существенную поправку к тому, что сказано о нем до сих пор. Юмор никогда не оставлял Ильфа. Излишне оценивать здесь эту сторону его интеллекта. Кто же из присутствующих знает Ильфа с такой стороны? Нужно только сказать, что у Ильфа был юмор, который мы, литераторы, называем органическим.

Речь идет вот о чем. Если заниматься юмористикой профессионально, то очень скоро устанавливаешь, что давно уже существуют готовые рецепты для того, чтобы рассмешить аудиторию. Это, так сказать, изюминки, которые не слишком разборчивый литератор там и сям втыкает в тесто своих произведений. И есть другой путь — путь творческий, когда комическое возникает из самой сути материала, из авторских суждений об описываемых явлениях или порождается фантазией

автора в меру его творческой силы и опять-таки в связи с материалом. Это юмор органический, он не только смешон, он служит оценкой явлений, которых касается. Ильф обладал могучим органическим юмором. Мне всегда казалось, что Ильф придумывает смешное не для книг, а для самого себя, и только часть того, что он создавал, попадала в книги.

Мне очень хочется, чтобы вы поняли, какую прелесть придавал юмор Ильфа всему, что он говорил в обыденной жизни. Увы, читатели его книг лишены возможности услышать интонацию его шуток: интонации существуют только в живой речи. Ведь ирония сказывается не в одних словах, но иногда — в оттенке голоса, в выражении лица, в мимике, в улыбке, во взгляде… А так называемый «юмор нелепости», из которого очень немногое просочилось в книги Ильфа…

Пищу для этого юмора иногда дают несоответствия, которые юморист находит в жизни. Например, знаменитая фраза «Командовать парадом буду я» теперь стала чем-то вроде поговорки, а мы помним, как Ильф выхватил ее из серьезного контекста каких-то документов и долгое время веселился, повторяя эту фразу. Затем «Командовать парадом буду я» было написано в «Золотом теленке». Смеяться стали читатели…

Остроумие, которым блистает в обоих романах Остап Бендер, — ведь это же в значительной мере остроумие самих Ильфа и Петрова. Кто не встречал в жизни комбинаторов, повторяющих характер Бендера? Но часто ли мы наблюдаем у этих стяжателей и ловкачей столь развитое чувство юмора?

Ильф был не только рассказчик. Он умел и любил слушать. Но боже вас упаси пересказывать ему пошлое «общее мнение», старый анекдот, заступаться за посредственность!

В споре Ильф был непобедим. Тремя репликами, сделанными с ходу так, словно они сочинялись для собрания афоризмов, Ильф убивал оппонента.

У себя дома, в комнате, убранной с удивительным вкусом, Ильф был немного другой. Окружающие его безделушки— пузатый фарфоровый Будда, фаянсовые львы с геральдическими щитами, кустарные красные лошадки, даже расположение мебели и посуда — все показывало, что вы в обиталище художника. Да оно так и было: Мария Николаевна Ильф отлично пишет маслом, а сам Илья Арнольдович любил и хорошо разбирался в живописи, скульптуре, графике.

Придешь, бывало, к Ильфу. Илья Арнольдович как-то добрее выглядит на своей широкой тахте, окруженный грудой только что купленных книг, журналов, газет. Он очень учтиво и ласково приветствует вас. Если у вас есть деловые вопросы или вы хотите

посоветоваться о чем-нибудь с ним, можете быть уверены, что немедленно получите ответы, которые представят вам все дело с новой для вас стороны. Ответы могут оказаться неожиданными, но они всегда очень умны и деловиты.

Если нет дела, завязывается разговор — блистательный ильфовский разговор. Илья Арнольдович оживляется, поблескивают стекла на его пенсне, раздается его смех, немного неожиданный, резкий. Часто он разговаривает, рисуя какие-то лица, верблюдов с двадцатью горбами (о которых упоминает в своих воспоминаниях Е.П. Петров), пароходики…

Вам надо уходить, но невозможно оторваться от того, что рассказывает этот человек, невозможно покинуть уютную комнату…

Не без иронии Ильф признавал себя лентяем. По существу, это значило, что ему гораздо интереснее было знакомиться с миром, с людьми и с их делами, чем писать обо всем этом, и особенно — писать торопливо. Не надо к тому же забывать: Ильф очень много лет был болен и постоянно жаловался на недомогание. Врачи не сразу распознали тяжелый его недуг…

Но вот в 1930, кажется, году Ильфа заинтересовал фотоаппарат «лейка», тогда они были внове. Фотографирование для Ильфа было еще одним способом поглубже залезть в делишки этой планеты. Ильф стал страстным фотографом- любителем. Он снимал с утра до ночи: родных, друзей, знакомых, товарищей по издательству, просто прохожих, забавные сценки, неожиданные повороты и оригинальные ракурсы обычных предметов. Он и фотографировал по-ильфовски.

Евгений Петрович жаловался с комической грустью:

— Было у меня на книжке восемьсот рублей, и был чудный соавтор. Я одолжил ему мои восемьсот рублей на покупку фотоаппарата. И что же? Нет у меня больше ни денег, ни соавтора… Он только и делает, что снимает, проявляет и печатает… Печатает, проявляет и снимает…

Но кончилась эта история с фотографированием счастливо. К 1935 году, когда друзья поехали в Америку, Ильф снимал уже настолько хорошо, что его снимки, сделанные в Соединенных Штатах, с «расширенными», как говорят в редакциях, подписями, составили целую повесть в журнале «Огонек»: это был первый вариант знаменитой ныне книги об «Одноэтажной Америке».

…Евгений Петрович любил и знал литературу как читатель и как писатель. А писательское знакомство с литературой— это особый вид отношения к книгам: он основан на том, что человек понимает, запоминает и даже «чувствует»— прошу прощения за иррациональный термин, — как построено любое произведение.

Речь идет не о критическом разборе прочитанного. Ближе всего такое литераторское постижение литературы к тому, как печник или столяр постигают, как именно устроено внутри создание его товарища по ремеслу.

Петров мгновенно угадывал замысел любого произведения, его схему, ритмический рисунок вещи, ее сюжетные ходы. Подобное чувство сюжета не часто встречается даже среди литераторов.

Когда Евгений Петрович принимался фантазировать вслух, сочиняя что-нибудь, мне это доставляло чистое наслаждение: до того легко, ясно, весело и до колик смешно он выдумывал вот тут же у вас на глазах… Какая у него была хватка! Какое чувство жанра! То, что Петров предлагал для комедии, пахло рампой; фельетонный его замысел уже в момент рождения был задорен и публицистически ясен; поворот фабулы в рассказе — оригинален. Как умел он на лету подхватить зародыш чужой мысли, иногда невнятно робко предложенный участником темного совещания, или при обсуждении сюжета будущей его пьесы, сценария или повести мгновенно выявлять все положительные и отрицательные возможности этого замысла. Как-то сразу недоговоренная мысль бывала вскрыта до самой ее сердцевины.

Вам казалось, что решение найдено, а Петров все еще фантазирует — с невероятной расточительностью, какую может себе позволить только настоящий талант. Он отбрасывает все, что уже придумал, и сочиняет еще и еще, ищет самое трудное из решений — когда все придумано точно в границах жанра, но самое решение свежо, неожиданно и самостоятельно.

Я вижу перед собою Евгения Петровича, в цветной сорочке, с галстуком (пиджак аккуратно повешен на стул). Зажмурив глаза и склонив голову набок, он заразительным веселым смехом предваряет свою реплику о том, что пришло ему в голову, и громко возглашает:

— Товарищи, это надо так…

И после паузы, означающей двоеточие, еще несвязно, но абсолютно точно по мысли, увлекательно и забавно, опять-таки вперемежку со смехом, извлекает то, что пришло ему в голову… А Ильф (очевидно, нельзя все-таки писать о них раздельно), Ильф, скроив строгое лицо, если придуманное недостаточно свежо или не отвечает его изощренному вкусу, через минуту, сперва против воли, смеется вместе с Петровым. Потом он включается в поток выдумок своего друга и вот уже перебивает Петрова:

— Погодите, Женя, тут надо сделать вот что…

Петров приумолк, послушал Ильфа и, мгновенно поняв

мысль товарища, опять заглушает его своим сангвиническим баритоном:

— Верно! А потом еще так!..

Чудесные часы вдохновения! Как они радовали даже случайных свидетелей!

Да, Евгений Петрович с первого взгляда воспринимался как человек с несомненным ярким талантом.

Если в Ильфе при близком знакомстве поражал мощный аналитический ум, то в Петрове вы прежде всего ощущали гармоничную, одаренную личность. Человеческое его обаяние было решительно незаурядным. Он вызывал улыбку симпатии при первом же взгляде на его доброе, ласковое лицо. Тонкий нос с горбинкой. Маленький красивый рот. Острый подбородок. Азиатские, раскосые глаза и прямые темные волосы, которые образовывали на середине лба аккуратный треугольничек.

Все в Евгении Петровиче казалось милым, — даже манера предупредительно обращать в сторону говорящего правое ухо (на левое ухо он плохо слышал), даже манера чуть наклонять вперед корпус и, шагая, как-то по-своему выбрасывать ноги немного в сторону. А вежлив и любезен Петров был, что называется, всем своим существом. Это — от любви к людям, от желания делать добро.

Но чуть случалось ему услышать о чьем-нибудь неблаговидном поступке, о бездушном отношении к людям, о чьей-нибудь нечестности — он сразу же покраснеет, разгорячится, и тут уж его не остановить, пока не выскажет всего, что думает.

И бесполезно в эти минуты приводить ему резоны в оправдание. Петров еще круче наклонит голову, наотмашь разрубит воздух выпрямленной кистью правой руки с торчащим кверху большим пальцем и упрямо примется повторять:

— Н-н-нет! Н-н-н-нет!.. Пусть он будет бедный, но честный!

Это была обобщенная ироническая формула Петрова, в которой он требовал от людей честности, человеколюбия, демократичности. Петров глубоко понимал и чувствовал основы нашего строя именно с этой их стороны, всем своим складом показывая примеры того, каким должен быть советский человек. И совершенно закономерным для пего было то, что в 1939 году он вступил в партию.

Но вернемся к совместной биографии Ильфа и Петрова. Интересно было наблюдать, как с 1930 примерно года прибывала к ним слава. А она именно прибывала, словно вода в половодье.

«Двенадцать стульев» были приняты читателями отлично, но, как водится, имена авторов не сразу запали в память публике. Второй роман укрепил и поднял интерес к писателям. И уже

критика спешила наверстать прозеванное ею: хвалили, объясняли, почему это хорошо, почему именно так надо было писать… Репортеры охотно сообщали о планах, намерениях и выступлениях Ильфа и Петрова. В печати стали часто вспоминать и цитировать «Двенадцать стульев», «Золотого теленка», острые фельетоны наших друзей. Цитировали не только печатно, но повторяли изустно и в быту люди всякого звания:

— А помните, у Ильфа и Петрова в «Робинзоне»…

— Это еще в «Двенадцати стульях» есть…

— Он у нас, знаете, чистый Остан Бендер.

Вдруг выяснялось, что у каждого есть знакомый, удивительно похожий на Остапа Бендера.

Впрочем, с выходом в свет «Золотого теленка» дело было не совсем гладко. Но за «Теленка» заступился Горький. Илья Арнольдович рассказывал мне, как однажды Алексеи Максимович спросил у него и Петрова, что слышно с их повой книгой. А узнав о затруднениях, обратился к тогдашнему наркому просвещения РСФСР А. С. Бубнову и выразил свое несогласие с противниками романа. Бубнов, кажется, очень рассердился, но ослушаться не посмел, роман сразу был принят к изданию.

С некоторых пор Ильфа и Петрова стали узнавать на улицах. К ним обращались люди в беде и просто «просители». Романы их переводились на иностранные языки. Но сами друзья оставались прежними: так же возмущался Петров, узнав о дурном поступке, так же клеймил Ильф пошляков и казнокрадов своими неповторимыми по едкому остроумию замечаниями. Разве только немного менее застенчивым стал он, пообтершись на бесчисленных конференциях, совещаниях и приемах. Да еще, пожалуй, Петров начал быстрее отличать среди посетителей людей воистину обиженных от склочников и ловкачей.

В 1935 году осенью друзья уехали в Америку. Как известно, тяжелое путешествие в автомобиле через весь Североамериканский материк вызвало у Ильфа обострение тлевшей в нем болезни…

Увы, недуг Ильфа не утих и на родине, хотя лечился Илья Арнольдович исправно.

Над своей болезнью он старался шутить. Две грустные фразы в «Записных книжках» — вот, пожалуй, и все, что сказал Ильф о своем несчастье. За несколько дней до смерти, сидя в ресторане, он взял в руки бокал и грустно сострил:

— Шампанское марки «1сЬ з1егЬе» '…

Как известно, «1сЬ з1егЬе» были последние слова А. П. Чехова, тоже скончавшегося от туберкулеза.

Ильф отлично понимал, что он болен тяжко. Близкие тоже

придавали серьезное значение его недугу, но никто не ждал такой быстрой развязки.

[1] «Я умираю»*(нем.)*.

В последний раз я виделся с Ильфом на общем собрании московских писателей в Большой аудитории Политехнического музея. Запомнилась мне одна из многих его острот, сказанных в тот день. В газетах тогда шла кампания борьбы с подхалимством, и Ильф заметил:

— Подхалимов сейчас отлучают от зада, как младенцев от груди.

Евгений Петрович получил тогда слово в прениях, а Ильф сидел рядом со мной в одном из последних рядов, высоко и далеко от трибуны. Он очень покраснел и закрыл глаза. У него всегда бывало так, когда Петров читал их общие сочинения. Мы даже шутили: Петров читает рукопись, а Ильф пьет воду в президиуме и громко перхает, будто это у него, а не у Петрова, пересыхает в горле от чтения.

Седьмого апреля мне сказали, что Ильф слег. Восьмого я пришел навестить его, но меня уже не пустили к больному. А тринадцатого поздно вечером в Клубе мастеров искусств ко мне подошел артист В. Я. Хенкини тревожно спросил:

— Говорят, умер Ильф… Ты знаешь об этом?

Телефона у Ильфа на новой его квартире в Лаврушинском переулке не было. Я позвонил в редакцию «Правды». Не помню, кто из сотрудников литературного отдела грустно ответил:

— К сожалению, это так…

Я поехал в Лаврушинский. Было два часа ночи. В квартире Ильфа собрались друзья. Все толпились в первой комнате. Один только художник К. П. Ротов — они с Ильфом очень любили друг друга — стоял в коридоре и с тоскою глядел в третью комнату, дверь в которую была открыта. Я подошел к Ротову, он сжал мне локоть и кивком подбородка показал на Ильфа, лежавшего на диване у двери.

В ту ночь мы все поднялись к Евгению Петровичу и там провели время до утра… В столовой у Петрова лежали вдоль стены еще не развязанные пачки только что вышедшей «Одноэтажной Америки».

Восьмилетний сын Евгения Петровича проснулся и вошел в столовую. Мальчик ничуть не удивился, увидев гостей в неурочное время, и Евгений Петрович грустно сказал:

— Хорошая штука детство… Петя и не спрашивает даже, почему мы здесь собрались. Для него мир — надежное помещение.

Во время прощания огромного количества москвичей с телом

Ильфа и на похоронах Евгений Петрович принимал участие во всех церемониях и деловых заботах, часами сидел в Клубе писателей, где два дня и две ночи лежал прах его друга. Только необычайная для Петрова рассеянность да ушедший в себя печальный взгляд говорили нам о том, как глубоко его горе.

Тело Ильфа было выставлено для прощания в большом зале Клуба писателей. Друзья все время сменялись у гроба. Очень многие литераторы, художники, композиторы, артисты, киноработники, журналисты пришли отдать последний долг замечательному писателю. Но самое дорогое было в том, что толпы простых людей с улицы, читатели, непрерывно проходили мимо усопшего. Огромная толпа народа стояла на улице Воровского при выносе тела.

А. А. Фадеев произнес прощальную речь. Процессия тронулась по направлению к крематорию.

Вечером несколько человек, не сговариваясь, собрались у Петрова.

Среди присутствующих я помню А. А. Фадеева, Ю. К. Олешу, В. П. Катаева, Л. И. Славина.

Евгений Петрович внешне казался очень спокойным. Но видно было, что он подавлен тоской. Как это всегда бывает, горечь утраты час от часу росла в нем… И надо знать доброту Евгения Петровича, как должна была поразить его смерть друга! Обычное в таких случаях ощущение какой-то мнимой своей вины: не сумел отвратить, не спас, проглядел, сам жив, а его нет, — вот что буквально пожирало его.

Первое время после смерти Ильфа Петров не писал ничего. Потом начал работать, но не в тех областях, в которых они трудились вдвоем. Он написал пьесу-памфлет «Остров мира», начал «серьезный» роман, писал критические статьи, очерки. Съездил на Дальний Восток и на Камчатку, стал печатать в «Правде» очерки об этой своей поездке.

В этот же период, после смерти Ильфа, были написаны Петровым в соавторстве с Г. Н. Мунблитом и самостоятельно несколько киносценариев. Как водится в нашем киноделе далеко не все сценарии были поставлены. Но те, что увидели «свет кинобудки», обнаружили в Петрове вполне квалифицированного комедиографа. «Музыкальная история» и «Антон Иванович сердится» не нуждаются в рекомендациях. Перу Петрова и Мунблита принадлежит также сценарий «Беспокойный человек». Были у них еще замыслы и даже написанные уже вещи. Эту сторону деятельности Петрова (как и все прочее) оборвала война.

Может возникнуть вопрос: почему именно ГеоргийНиколаевич Мунблит стал соавтором Петрова? На мой

взгляд, тут есть известная закономерность. Мунблит давно дружил С Ильфом и Петровым. В то время, когда некоторые журналы с опаскою уклонялись от оценки или — не дай бог! — публикации произведений наших сатириков, Георгий Николаевич печатно и устно выражал свое признание своеобразного творческого лица этих писателей. Потому-то Петрову и был облегчен путь к соавторству со старым и верным другом.

На мой взгляд, Евгений Петрович в значительной степени нашел себя, став ответственным редактором журнала «Огонек». Этот наиболее распространенный в стране еженедельник в то время хирел потому, что, как говорил сам Петров, его прежнее руководство «носило кризис литературных взглядов с собой в жилетном кармане». Журнал в то время был вялый, скучный. Отставал от событий. Когда «Огонек» был доверен Евгению Петровичу, положение резко изменилось.

Оказалось, что в Москве достаточно писателей, журналистов, художников, фотографов, чтобы завалить хорошим материалом не один еженедельник. Надо было только уметь привлекать этих людейи не смотреть на всякую рукопись как на коварный подвох редактору…

Петров перекроил по-своему весь вид «Огонька». Завел новые, интересные отделы, красивые шрифты, остроумные заголовки, оригинальную верстку. «Огонек» стал пользоваться успехом, за ним гонялись, старались не пропустить очередной номер.

Деятельность Евгения Петровича в качестве редактора «Огонька» была подлинным творчеством. Он вкладывал в журнал всю свою выдумку, эрудицию, опыт и вкус зрелого, талантливого писателя.

Мне случалось навещать редакцию «Огонька», когда там редакторствовал Евгений Петрович. Обстановка в редакции была на редкость приятная. Здесь царила атмосфера интеллигентности, которая создается не только высоким образовательным цензом работников. По тому, как говорили сотрудники «Огонька» с Петровым, видно было, что они отлично понимают, насколько поднял их журнал редактор. Они уважали его, изо всех сил старались выполнить его указания, считая, что новшества, введенные им, будут на пользу делу: они гордились своим руководителем. Все это можно почувствовать в первые же полчаса пребывания в редакции.

Заметно было и то, что Евгений Петрович с доверием и уважением относился к своим сотрудникам. Здесь свойственная ему доброта, кипучая энергия, трудолюбие и аккуратность в работе были очень к месту.

Но война дала другое направление жизни Евгения Петровича.

С конца июня 1941 года он начал работать с Сов- информбюро. Писал и для советской и для зарубежной печати. Американские читатели узнавали о том, что происходит в Советском Союзе в первые месяцы войны, именно из очерков Петрова, печатавшихся в заокеанских газетах.

По всему видно было, что он отходил от тяжелого душевного удара, нанесенного ему смертью Ильфа.

Петров часто и подолгу бывал на фронтах, но судьба сперва берегла его.

Увиделись мы с ним в Куйбышеве, куда ненадолго эвакуировались некоторые правительственные учреждения, в том числе и Совинформбюро.

В тесном зале Куйбышевского ресторана «Гранд-отель» я встретил Евгения Петровича. Передал ему привет от его жены и детей, с которыми незадолго перед тем виделся в Чистополе и Казани. Евгений Петрович был очень нервным и возбужденным, но панических настроений, которые — теперь можно сказать об этом — охватили некоторых ретивых любителей мажорного искусства и военно-наступательной беллетристики, в нем не было и в помине. Он носил знаки различия старшего батальонного комиссара. И в военной форме был все такой же — подтянутый, щеголеватый, аккуратный.

28 октября я уехал из Куйбышева. На прощание мы с

Женей поцеловались. Мог ли я думать, что больше мне не суждено будет встретиться с ним…

, в мае 1942 года я был призван в армию для работы во фронтовой печати и в начале июля был в командировке от газеты Северо-Кавказского фронта в частях 51-й армии, расположенной под Ростовом. 3 июля, войдя в редакцию армейской газеты (в станице Мечетинской), я услышал середину фразы, звучавшей из радиоприемника:

«… вдове Валентине Леонтьевне Катаевой-Петровой…» Задохнувшись, я кинулся к приемнику. Сомнений не было— Евгений Петрович погиб.

…Ночью, ворочаясь на узкой койке в мечетинском Доме колхозника, я долго не мог заснуть.

С глубокой болью я почувствовал в эти часы, до какой степени был мне нужен мой покойный друг! Пусть бы он ходил по земле где-то далеко от меня. Пусть бы мы общались с ним редко и мало. Мне хватило бы и этого. А теперь я чувствовал, что из моей жизни ушло что-то, лично мне принадлежащее. Оборвалась одна из самых крепких нитей, которыми я привязан был к родному городу, к любимому ремеслу, к среде близких людей.

Читатель простит мне эгоистичный характер этих строк. Да, я

знаю, смерть Петрова прежде всего — горе его семьи, его детей, огромная утрата для его читателей, а их миллионы. Но это и мое горе, и я не могу промолчать об этом, когда пишу о покойном друге…

И вот были два замечательных человека — и нет их. Что же осталось? Остались книги. Умные и добрые, веселые и талантливые книги. В наше время произведения литературы быстро стареют и даже умирают. Сколько сочинений, возбуждавших еще недавно восторги, споры, всеобщий интерес, сегодня потеряли всякое значение! А вот собрание злободневных фельетонов и романы Ильфа и Петрова радуют нас едва ли не больше, чем в дни своего выхода, ибо, описывая злобу дня, происшествия, случившиеся в тогдашнем «сегодня», наши писатели сумели сыскать в этой злобе дня и талантливо выразить глубокую суть описываемого. И вот тому убедительный пример: эти романы, самые «локальные» по материалу, переведены на все языки мира. Оказывается, и в Европе, и в Азии, и в Америке читатели постигают в них то, что рассказывают Ильф и Петров про далекую и неизвестную им жизнь прошедших дней.

Для меня и при жизни моих друзей было наслаждением рассматривать в книжном шкафу Евгения Петровича (Ильф не был таким аккуратным коллекционером) нарядные переплеты иностранных изданий «Двенадцати стульев», «Золотого теленка» и «Одноэтажной Америки». Вот стоит английский перевод, выпущенный в Нью-Йорке. Вот английское издание из Лондона. Вот французский текст, на корешке марка «Париж». А вот французский перевод из Брюсселя. Вот венское издание на немецком языке. Вот берлинское. Вот чешское заглавие. Вот польские, норвежские, шведские, испанские, итальянские, турецкие, японские, китайские, арабские буквы и слова… По всему миру разошлись книги наших друзей. Они «удостоились» сожжения на фашистских кострах в гитлеровской Германии. Их запретил Франко… Но на всех языках мира они свидетельствуют о том, что у нас на родине жили два талантливых, добрых и веселых человека.

И я счастлив, что знал обоих этих чудодеев, — разве написать хорошую книгу не значит сотворить чудо?

1957

ВЛАДИМИР ЛУГОВСКОЙ

Судьба свела меня с Владимиром Александровичем Луговским примерно в конце 1915 года. Произошло это по следующей причине: в связи с переездом нашей семьи из Воронежа (где я родился и провел детство), я с осени 1914 года поступил в Московскую Первую мужскую гимназию. А Владимир Александрович — Володя — учился там. Луговской был на год моложе меня. Но учились мы в параллельных классах. Первый год пребывания моего в гимназии я и не знал о существовании в параллельном классе ученика Луговского. А' когда нас, как пятиклассников, перевели осенью 15-го года на третий этаж — в коридор старших классов, — тут мы ближе познакомились со всеми своими сверстниками.

Владимир Александрович с его характерными чертами лица мало изменился, став взрослым. «Бровеносцем», по меткому выражению Н. Н. Асеева, он был и в школьные годы. И высокий рост отличал Володю уже в 15-м году. И ростом и лицом он походил на мать — Ольгу Михайловну, от нее же в большой мере он унаследовал удивительную доброту и доброжелательность к людям. По своей суетливости, особенно сильной, естественно, в те годы, я мало вникал в характер Луговского. Но отчетливо помню его интерес к моим шуткам и проказам. Чувство юмора у Володи всегда было повышенное. А я и в те годы непрестанно придумывал остроты, рисовал карикатуры и т. д. Помню, как радовался моим не слишком затейливым выдумкам Луговской.

Тут я должен остановиться, чтобы отметить, что смешливость у Володи была наследственная. В нашей гимназии служил преподавателем русского языка и инспектором старших классов отец Владимира Александровича — Александр Федорович Луговской. (Не знаю, были ли в других гимназиях специальные инспектора для старших классов, а у нас существовала такая должность.)

Думаю, необходимо поподробнее рассказать и о нашей гимназии, и об отце Владимира Александровича.

Первая гимназия возникла из того пансиона, в котором обучался еще Ломоносов. Я поступил в четвертый класс уже после того, как гимназия отпраздновала свой 125-летний юбилей.

Естественно, что за столетие с лишним существования наша гимназия выпустила немало выдающихся людей. «Золотая доска», укрепленная на стене в актовом зале рядом с портретом царя, сообщала, например, что Первую Московскую гимназию окончили в свое время великий драматург Александр Николаевич

Островский, его брат — Михаил Николаевич, впоследствии министр государственных имуществ, и приятель обоих Островских — Тертий Иванович Филиппов, о котором писали Тургенев, Герцен и многие другие писатели. На нашей «золотой доске» значился и знаменитый хирург Сергей Петрович Федоров — также выученик гимназии.

Вероятно, были и еще достойные упоминания люди, но память не сохранила всех фамилий, выбитых на мраморе «доски». Могу продолжить список уже по личным сведениям. Например, известный артист Юрий Михайлович Юрьев также учился в нашей гимназии. Только он окончил курс наук в 1888 году, а мы с Володей Луговским — в 1918-м. Тем не менее с Юрием Михайловичем я обнаружил общих учителей человек шесть…

Юрий Михайлович и устно — в беседе со мною, и в своих воспоминаниях, вышедших в сороковых годах, не слишком лестно отзывался о гимназии. Очевидно, за тридцать лет, что отделяли мое поступление от его гимназических годов, атмосфера изменилась к лучшему,

А вот знаменитый фельетонист Влас Дорошевич, описывая свои мытарства в средней школе, ибо ученик он был нерадивый и шаловливый, в специальном фельетоне о недостатках средней школы своего времени отмечает Первую гимназию с благодарностью — за что? — за то, что это была единственная гимназия, куда он не поступал и, следовательно, не проваливался на экзаменах и не был исключен…

Но продолжу список выпускников нашей гимназии. Неполный курс гимназии прошел и И. Г. Эренбург, исключенный за революционную деятельность. Покойный ныне режиссер Художественного театра Н. М. Горчаков тоже учился у нас. Режиссер А. М. Лобанов, скончавшийся недавно, был со мною в одном классе. Альтист из Квартета имени Бетховена В. Н. Борисовский был на год старше, а известный ученый теплотехник А. В. Щегляев и художник А. Д. Гончаров моложе меня…

Зачем я так подробно рассказываю обо всем этом? А потому, что если я испытывал на себе влияние школы, в которой учился, то для Володи Луговского Первая гимназия была чем-то вроде большой семьи. Он и жил в одном из многочисленных зданий этого учебного заведения.

Известно ведь, что школа — первый коллектив, с которым сталкивается ребенок. Худо, если с начальных шагов своих в обществе маленький человек семи или девяти лет встречает бездушное отношение, лицемерие и несправедливость. От всего этого Владимир Александрович был защищен— это понятно. Но и более того: влияние отца не только в семье, но и в школе, где

учился мальчик, ставило Володю в положение превосходное. Я говорю, разумеется, не о «протекции» или послаблениях, которые мог принести сыну Александр Федорович. Не такой это был человек. Да и Володя не нуждался ни в каких скидках. Речь идет о том, что широкие и гуманные воззрения родителей подтверждались для Володи не только маленькой практикой семьи, а и жизнью огромного (с точки зрения ребенка) коллектива — гимназии. Нельзя переоценить этого момента в формировании души ребенка, подростка, юноши…

Наша Первая гимназия отличалась либеральными нравами. У пас не делали различия между привилегированными классами и «кухаркиными детьми» или «инородцами». Это я знаю по собственному опыту. Директор гимназии Артур Августович Грунау — почтенный престарелый педагог, по чину — действительный статский советник, которого низший персонал величал «ваше превосходительство», был удивительно добрым и справедливым руководителем.

Под стать директору было большинство педагогов, а особенно — первый его помощник А. Ф. Луговской. И наш классный наставник — доцент Московского университета Георгий Владимирович Сергиевский — также крайне либерально излагал нам курс русской истории, притом по учебнику М. Н. Покровского — будущего замнаркомпроса и члена ЦК РКП (б)!..

Александр Федорович Луговской был добровольным хранителем архива гимназии. Он и мне привил многие необходимые для культурного человека навыки. Именно от него впервые я узнал, что история — не тощая книжка учебника, а нечто, что творится на наших глазах и с нашим участием. Вот и жизнь гимназии длится от времен Ломоносова и Пушкина до наших дней, а когда мы уйдем, придут нам на смену другие и продолжат существование хорошего и нужного людям учреждения…

Этот среднего роста рано поседевший человек с большими усами и небольшой бородкой, короткими и причесанными кверху волосами, с добрым, чуть ироническим взглядом голубых глаз был необыкновенно обаятелен. А. Ф. Луговской был отзывчив и чуток, никогда не повышал голоса и не «карал» учеников, но при этом пользовался огромным авторитетом.

Александр Федорович был даже смешливее своего сына. И я веселил его не столько как остроумец (хотя иные мои шутки он заставлял повторять, а плохонькие мои рисунки берег и прятал куда-то), но больше — как комический персонаж: Александр Федорович просто не мог на меня глядеть без смеха. Думаю, он был прав: длинноносый, нескладный, худой подросток с быстрой

реакцией и неистребимой склонностью к смешному, наивный и часто произносивший нечто, не подумавши, — я и должен был быть смешным. Помню, например, когда мы проходили по литературе Пушкина, Александр Федорович заставил меня на уроке рассказать содержание «Евгения Онегина». А я, читавший «Онегина» по собственной инициативе года за три до этого (легко понять, как много я понял в этом великом произведении тринадцати лет от роду!), полагал, что хорошо знаком с «Онегиным». И потому не дал себе труда перечитать роман, когда это потребовалось по курсу учения. Можно себе представить, *что* я плел в ответ на предложение Александра Федоровича изложить сюжет «Онегина». Александр Федорович не перебивал меня, все время смеялся, изредка прося меня повторить ту или иную несуразицу… А когда я закончил свой вариант «Онегина», продолжая смеяться, мой учитель спросил меня: «Ну, а когда вы прочитаете эту вещь?»…

Надо еще сказать: смех Александра Федоровича был столь добродушным, что обижаться на него было решительно невозможно.

Вообще же Луговской-старший был известен своим пренебрежением к пустякам и формальностям. Например, если кто-нибудь из учеников пропускал занятия, Александр Федорович вызывал его на перемене к себе в коридор, где стоял маленький столик и стул (учительская была этажом ниже), и спрашивал о причине отсутствия. Что бы ученик ни отвечал, Луговской говорил ему: «Ну, ступайте». Лодыри и хитрецы натурально широко пользовались тем обстоятельством, что инспектор не требует ни врачебных справок, ни писем от родителей. Мне рассказывал один юноша, который в гимназию ходил только в крайних случаях, часто пропускал занятия и всякий раз придумывал новую болезнь и оправдание, что Луговской будто бы ни разу не усомнился в его объяснениях. Тогда обнаглевший гимназист объяснил свое очередное отсутствие тем, что у него «вчера был менингит». Услышав это, Александр Федорович рассмеялся и заметил:

— Вот я слушаю вас, Юдин, и удивляюсь: какие вы всегда глупости придумываете… Ступайте в класс!..

Не надо, однако, думать, что Александр Федорович лишен был характера. Его доброта вовсе не была похожа на то, что можно назвать слюнтяйством. И наш учитель решительно не терпел ничего дурного, низменного, порочного, грубого. При нем просто нельзя было сделать или сказать что-нибудь подобное…

Я утверждаю, что в миропонимании Владимира Лугов- ского всегда присутствовали эта отцовская доброта и широта, умение

находить во всем и хорошее и смешное, нелюбовь к пустякам и ненужным формальностям, к низменному и злому.

Я так пространно говорю об отце Владимира Александровича, ибо влияние родителей явственно ощущал в своем Друге всегда. Семья Луговских была дружная. С матушкой

Володи я был знаком шапочно, но и она производила впечатление удивительно доброй женщины. А младшие сестры поэта — в те гимназические годы совсем еще юные — Нина Александровна и Татьяна Александровна, на мой взгляд, до наших дней донесли чудесную атмосферу того маленького флигеля во втором дворе, где помещалась казенная квартира инспектора гимназии.

Весною 18-го года мы перешли в восьмой класс. Ходили слухи о том, что с осени будет резко изменена программа средней школы. Но нам, почти уже закончившим образование по старой программе, нерационально было бы оказаться без естественного завершения гимназического курса. И вот по предложению группы педагогов составлен был смешанный класс из учеников и основного и параллельного отделений для добровольного обучения летом всему тому, что положено проходить в завершающем восьмом классе. А надо сказать, что в царских гимназиях в восьмом классе много было повторений прежних курсов.

В этот летний класс вошел и Володя Луговской, и я. Русский язык взялся преподавать Александр Федорович.

Вообще-то после февральской революции в гимназии стало все гораздо менее официальным. И мое общение с семьей Луговских сделалось более близким. А уж тут, когда Володя учился со мною вместе, когда Александр Федорович вел свой «неофициальный» курс, мы совсем сдружились и с отцом, и с сыном. Мне теперь доводилось навещать квартиру Луговских. Володя заходил иной раз ко мне (жил я тогда близко — на Гоголевском, в то время Пречистенском, бульваре).

Уже в ранней юностивидно было, что Владимир живет и мыслит по какому-то другому, более глубокому и серьезному счету, нежели большинство его сверстников. По неопытности мы не могли в те дни предположить, что среди нас живет поэт, — у которого и впечатления действительности, и собственные его мысли и чувства носят более глубокий, более яркий и в то же время более сокровенный характер, чем нехитрые наши помыслы и переживания. А дело-то именно в этом! Луговской часто находился в нашей компании, ничуть не «задавался» — боже упаси! — он был добрее и внимательнее всех нас. И все-таки что-то неопределимое отделяло его от тех пустяков, какими обычно

полны люди, еще далекие от собственного двадцатилетия… Будущее и показало, в чем тут было дело.

До сих пор я жалею, что по суетности своей мало общался с Александром Федоровичем, Я все думал, что успею еще встретиться с ним. К тому же, как я говорил выше, мой учитель так веселился, глядя на меня и слушая меня, что при наших встречах выходило всегда как-то, что я больше занимал внимание Луговского, нежели слушал его. Да и Владимир Александрович отличался этою же отцовской чертою: ие выдвигать себя па первое место в беседе, а быть приятным и доброжелательным слушателем.

Как только у советской власти «дошли руки» до школы— то есть с начала учебного 1918/19 года, — должность директора стала выборной. Старик Грунау ушел в отставку (его здоровье сильно было расшатано и возрастом и трудностями того времени), и первым директором, естественно, был избран Александр Федорович. Увы, недолго наш учитель оставался в реформированной гимназии. У Александра Федоровича рано началась стенокардия, он чуть ли не смолоду подвержен был серьезным припадкам. И к 1919 году ему пришлось перевестись в «лесную школу», организованную уже советской властью для больных детей; там, вне города, он чувствовал себя лучше.

Помню, один только раз после этого увидел я Александра Федоровича на улице Кирова (тогда Мясницкая). Пошел дождь, и я спрятался в подъезд Почтамта. Глядел я, естественно, на улицу, нетерпеливо ожидая, когда же дождь кончится… Убедившись, что это произойдет не скоро, я повернулся к улице боком и увидел в глубине подъезда Александра Федоровича, постаревшего, одетого в «партикулярное» платье (а не форменный сюртук с петлицами статского советника). Мой учитель, как всегда, при виде меня радостно и добродушно смеялся: он-то приметил своего бывшего ученика гораздо раньше… Помню отчетливо и свою радость от нечаянной этой встречи. Мысленно я пожалел, что так давно не общался с Александром Федоровичем и милой его семьею. Дал себе слово непременно побывать у Луговских!

Мы обменялись с Александром Федоровичем сведениями о том, как живется и что делается в наших семействах. Дождь прошел, и мы распрощались. Увы, больше никогда я не видел дорогого мне человека…

А Володя уже ступил на свою военную стезю, о чем так ярко и талантливо рассказал в стихах. Его «Курсантская венгерка» относится именно к 1919 году. Стихотворение «Лозовая» описывает первые впечатления молодого поэта и командира от гражданской войны… Он в высокой степени обладал

способностью творить поэзию из прозаических впечатлений своих, а ведь это, в сущности, единственный путь для подлинного поэта.

В конце двадцатых годов Володины стихи стали попадаться мне в журналах и газетах. Стихи хорошие, что не так уж часто бывает, и это я отметил сразу. А потом мы встретились… Не помню уже, где именно… Но помню, что встреча была радостная. По-прежнему Володя был добрым и деликатным товарищем. Знал кое-что и о моих сочинениях. Смеялся он, как в юности, много и охотно. Много рассказывал, и всегда интересно и умно.

Думаю, что о военной молодости и зрелых годах Владимира Александровича лучше напишут другие — те, кто чаще его видел тогда, был к нему ближе по литературной работе… Но мне хочется вспомнить еще одну встречу ранней весною 1939 года в Ялте. Я жил тогда в литфондовском Доме творчества. А Владимир приехал в Крым «самостоятельно» (он часто появлялся в Крыму, ибо очень любил этот уголок нашей страны). И вот как-то мы с Луговским почти всю ночь ходили по парку при Доме, разговаривая и об искусстве, и о жизни, и о личных делах… И снова меня поразила удивительная чуткость моего старого друга. Он схватывал все с первых слов, умел как-то удивительно тактично дать почувствовать, что он понял тебя, и понял именно так, как тебе хочется, «как нужно»…И добр был все той же семейной добротою Луговских…

Так уж устроена наша жизнь, что, и рядом живя, не часто видишь людей, которые тебе симпатичны и дороги. Вот и у нас с Владимиром Александровичем. Словно и связывало нас многое, и жили мы двадцать лет в одном квартале Москвы…

А потом оказывается, что человек, с которым тебе очень надо было бы поговорить еще хоть разок, уже от нас ушел… Не один раз это случалось со мною. В 60 лет естественно терять многих друзей. Но к числу самых обидных для меня потерь я причисляю моего товарища по школе, сына моего учителя, талантливого поэта и человека — Владимира Луговского. Утешает только то, что перед уходом он так расцвел в поэтическом смысле. «Вторая молодость» этого писателя, безусловно, не часто встречающееся в литературе явление. Нам известны угасания дарований от старости. И тем удивительнее книга «Середина века» (какое простое и вместе с тем неожиданное, талантливое и мудрое даже название!). И все стихи последних лет Луговского поражает своей силой, темпераментом воистину юношеским, умением видеть и облекать в драгоценные слова многое Какое, мимо чего проходят суетные искатели обыденной славы.

Эти стихи — лучший памятник Луговскому. И мне приятно,

что друг моей юности так завершил свой жизненный путь.

Декабрь 1959 — январь 1960

МИХАИЛ СВЕТЛОВ

На свете, вероятно, не было настоящего поэта, которому было бы чуждо чувство юмора. Более того: само остроумие есть одна из поэтических форм выражения мысли. Не все остроумное смешит. Но в основе поэтического видеиия мира, а особенно в его конкретном выражении — в словах и образах — непременно присутствуют зерна остроумия. При этом нельзя забывать, что рифмы и все вообще звуковые повторы строятся из того же материала, что и каламбуры или так называемая «игра слов». Доказывать эту аксиому не надо.

Но искони существовал и существует целый ряд поэтов, у которых юмор органически свойствен их творчеству. Таковы Гейне и Маяковский, Некрасов и Верлен, Байрон и Катулл… Называю нарочно самые разнообразные имена, ибо это качество у поэтов присутствует издревле. И отличным примером поэта, вооруженного юмором, иронией, остроумием, можно считать Михаила Светлова.

Бывает иногда так, что поэт, оставаясь серьезным в своем главном, основном творчестве, «балуется» на стороне эпиграммами. А Светлов широко пользовался палитрою смешного всегда, во всем. Он не только порождал эпиграммы— стихотворные и прозаические — в огромном количестве. Не только рассыпал вокруг себя шутки в любое время и в любой обстановке. Он еще и свою лирику всю насквозь проперчил ироническими образами и мыслями, игрою слов, остротами и неожиданными сопоставлениями, образами, выводами. Чего стоит, например, определение: «Два ангела на двух велосипедах» — так поэт определяет свою молодость и любовь. У другого литератора смелость произвела бы впечатление бестактности и нелепости. Но в слоге и во всем строе мыслей, в видении мира, свойственных Светлову, и более неожиданные контрасты радуют нас. Если бы я захотел прибегнуть к цитатам, пришлось бы перебрать едва ли не все сочинения поэта. И все-таки не могу не привести здесь такие строки:

Пятнистые кошки по каменным зданьям К хвостатым любовникам шли на свиданье…

Призрак: — Привет мой земному!

— Здорово, мертвец! Мне странно твое посещенье, О, я ведь не Гамлет- мой старый отец Живет на моем иждивенье…

Ночью

Пускай МОГЭС (уже в который раз) Об экономии пришлет предупрежденье, — Я зажигаю, штрафа не боясь, Всю тысячу свечей стихотворенья…

Всю жизнь имел я имя, отчество, Растил сознание свое… Поверь, товарищ, так не хочется Переходить в небытие…

Висит над нами мирозданье, Посеребренное зимой. Мы расстаемся. До свиданья! Тебе — в легенду. Мне — домой.

Ты стать моей мечтой могла бы По — боже мой! — взгляни назад За мной, как в очереди бабы, Десятилетия стоят…

Не-вчера, не завтра, не когда-то Я от всех любимых вдалеке У своей фантазии богатой Кучером сижу на облучке…

Ну, на что рассчитывать еще-то? Каждый день встречают, провожают, Кажется, меня уже почетом, Как селедку луком, украшают…

Светлов начался со стихотворения «Гренада»: до того он был только «подающим надежды». Как известно, прочитав «Гренаду», сам Маяковский почел нужным позвонить домой начинающему поэту. В этом произведении названа «Гренадская волость» в Испании. Тут примечательно вот что: смешная неуклюжесть выражения в словах молодого бойца не только вызывает улыбку читателей. Она волнует нас. Почему? Потому что короче всех других ассоциативных путей, точнее и поэтически наиболее емко словосочетание «Гренадская волость» выражает интернациональный, планетарный характер нашей революции, и особенно ее первых лет, эпохи гражданской войны. Украинский парень, который сложил свою голову, мечтая завоевать свободу и*для Испании,* — фигура не случайная, а типическая в те дни.

И конечно, особо надо говорить о драматургии Светлова. Ведь в пьесах присутствуют не лирические герои стихов, которые могут не иметь объективно выраженных характеров. Персонажи драмы требуют себе индивидуальностей, притом разных индивидуальностей, понятных и ясных зрителям. Пьесы Светлова шли на сцене. Трудный искус— быть драматургом — он выдержал блистательно, создал для театра произведения, которые имели успех, вызывали в зале волнение и слезы, были насыщены патетикой его бурной молодости — эпохи гражданской войны. Но и смех то и дело возникает в зале, когда персонажи грустных и добрых пьес поэта бросают через рампу слова, сочиненные таким щедрым на юмор и на иронию автором. Да, пьесы Светлова, его сценические персонажи суть ближайшие родственники лирического героя его стихов — то есть, в сущности, самого Михаила Светлова.

Общераспространен термин «проза поэта». Можно было бы говорить о «драматургии поэта». Но вот ведь в чем штука: теория

литературы издавна твердит нам, что существуют три вида поэзии: эпическая, лирическая и драматическая. И оттого, что чересчур часто для театра пишут не поэты, а драмоделы, положение не меняется. А впрочем, можно говорить о «драматургии *лирического поэта*». И тогда специфичность пьес Светлова будет определена правильно.

Светлов раздает всем персонажам своих пьес и собственный юмор, и собственную иронию, и собственное остроумие. А какие песни поют действующие лица его драмы! Эти строки с равным успехом ложатся на музыку и читаются про себя или вслух. Ибо прежде всего они — превосходные стихи. Кстати, Михаил Светлов писал тексты пе- ген не только для пьес. Ему принадлежат слова многих популярных романсов и баллад, героических и, наоборот, шуточных песен. Этот список открывает знаменитая «Каховка», созданная в содружестве с композитором И. Дунаевским. Разумеется, и в песнях поэт остается самим собою: блестящее остроумие отмечает и этот жанр, коль скоро Светлов является автором того, о чем когда-то Флобер отозвался пренебрежительно: «Все, что чересчур глупо, чтобы говорить, — поется».

У Светлова и слова музыкальных номеров — не глупости, а продукты его остроумия!

И так через всю свою жизнь Михаил Светлов пронес шутку, каламбур, ироническое видение действительности и чисто ироническое выражение всего, что дорого ему самому. А что касается Светлова-собеседника, то его даже побаивались пошляки и стяжатели, которых он не щадил в своих устных репликах и стихотворных строках. Да, поэт ненавидел мелкие души, мелкие вкусы и мелкие интересы. Я сам неоднократно наблюдал, как уходили подальше от Светлова те личности, которые сперва было подлетали к постоянному окружению поэта, — а где бы ни находился Михаил Аркадьевич, вокруг него непременно образовывался кружок друзей и приятелей, поклонников его дарования и просто зевак. Однако небезопасно было оказаться в поле зрения Светлова. Небезопасно было раскрывать рот с целью извергать общие места или хвастаться пустяками, своими успехами, подвигами на водочном фронте и т. д. Светлов говорил тихим голосом и словно бы мягко. Но пошляки скисали сразу. Им уже не хотелось купаться в лучах большой славы, сопровождавшей поэта при жизни. И они отступали— бесполезно, впрочем! Клеймо светловской язвительной и точной остроты уже лежало на таких личностях, иногда — несколько лет или даже весь остаток жизни.

Редко кого Михаил Аркадьевич удостаивал стихотворной

эпиграммой. Это было уже актом приязни, хотя самое четверостишие и не было комплиментарным. Например, о Сергее Михалкове, который славился завидной скоростью в творчестве, Михаил Аркадьевич сказал:

Михалков Лопе де Вега Обогнал за полчаса: Пишет вся его телега, Все четыре колеса…

Если мы вспомним, что испанский драматург написал за свою жизнь 1200 пьес, эпиграмму надо признать очень меткой.

А вот эпиграмма на Леонида Мартынова:

Поэт от слова внятного Идет путем обратным, Чтоб из всего понятного Все сделать непонятным.

Про многих случайных знакомых, попадавших неосторожно под испепеляющий, хотя и такой добрый, казалось бы, взгляд Светлова, поэт создавал изречения нерифмованные. Не все такие афоризмы уместны в печати. Но все они стреляли, как говорится, в яблочко… Его шутки передавались и передаются по сей день изустно.

Так об одном режиссере Михаил Аркадьевич сказал, что это «уцененный Мейерхольд». Режиссер при встрече с поэтом пенял на злостную, по его словам, оценку, которую несет в себе такое определение. А Светлов ответил:

— Почему? Если бы это про меня сказали, что я «уцененный Пушкин», я бы чувствовал себя польщенным…

Умел Светлов использовать цитаты из классиков. До сих пор повторяется его реплика на пляже, где среди отдыхающих мало было молодежи. Обозрев распростертые на песке фигуры, Михаил Аркадьевич резюмировал:

— Тела давно минувших дней…

Мне сказали, что, будучи совсем больным, Михаил Аркадьевич при встрече с директором Центрального Дома литераторов Б. М. Филипповым спросил:

— Боря, это правда, что у вас в Доме похороны писателей бывают двух разрядов? Говорят, что писателя познаменитей кладут в большом зале, приобретают больше цветов и вообще отпускают больше средств, чем на скромных писателей, которых кладут в малый зал.

— В общем — это так, — ответил Филиппов.

— Но мне-то положены похороны первого разряда?

— Конечно.

— Тогда я дам тебе расписку, что согласен на второй разряд. А разницу выдай мне наличными, и мы ее пропьем, — закончил Светлов.

Лично я спросил у Б. М. Филиппова: был ли такой разговор на самом деле? И Борис Михайлович подтвердил, что Светлов

произнес эту мужественную и неожиданную шутку.

Многолетний и преданный друг М. А. Светлова карикатурист И. И. Игин хранил целую «светловиану»: тут не столько многочисленные шаржи на поэта, но и его эпиграммы, афоризмы, шутки.

А вот пример того, в какой высокой степени поэту свойственно было чувство слова, рифмы и даже слога — одного-единственного слога; а ведь из слогов строятся стихи, словеса суть уже вторичный материал строчки и строфы. Итак:

Вынь же, Маша, полотенце, И чаи засамоварь. И достань мне с полки энциклопедический словарь.

Комментировать эту виртуозную игру рифм и слогов нет надобности. Надо только восхищаться этим дарованием, этой техникой версификатора!

Вышла книга «Беседует поэт». В этот сборник включены высказывания М. Светлова о поэзии: статьи, рецензии, лекции на занятиях в Литературном институте, где он вел семинар поэзии. И конечно же, излагая свои мысли о любимом ремесле, Светлов очень часто прибегает к приемам остроумия. С этой точки зрения можно процитировать почти всю книгу.

Но я ограничусь только несколькими примерами.

«И еще один совет — не старайся петь басом, если у тебя нет баса. Вот у Маяковского был бас, и я никогда не подражал ему. У меня, видимо, меццо-сопрано».

«Что такое большой художник? Это человек, у которого потолок выше неба».

«Когда встречаешь знакомого, спрашиваешь: «Как твоя жизнь?» А художник, встречая художника, должен спрашивать: «Как твоя бессонница?» Я так люблю, когда художник— нервный, восприимчивый, острый!»

«…Но видимость не может заменить сути, скандал не может заменить конфликта, происшествие не заменит события, злость не заменит гнев, и хорошее отношение не заменит любовь».

«Отговорить бездарность куда труднее, чем поцеловать талант».

«Можешь ходить хоть на голове, но если твой голос снизу лучше звучит, то ходи на голове».

Во всех приведенных афоризмах мысль усилена формой выражения. И так естественно у Светлова звучат эти остроты!

В моем архиве хранится шуточное стихотворение Михаила Аркадьевича, которое он написал к моему шестидесятилетию и сам прочитал его в Центральном Доме работников искусств, где происходил юбилейный вечер (в январе 1960 года). Замечу только, что в 1963 году я отблагодарил Светлова тем, что по его

просьбе выступил на юбилее самого Светлова в Центральном Доме литераторов. Я говорил тогда примерно то же самое, что изложено в этих строках.

А вот поздравление Светлова:

ВИКТОРУ АРДОВУ

Еще не все ты прошел пути, Виктор Ефимович! Старости нет — По отношению один к десяти С нового года тебе шесть лет[1].

Не скоро пойдем мы с тобой в ремонт — Полны надежд и здоровья мы! Пиши заявленье — тебе Литфонд Лет пятьдесят еще даст взаймы.

Нет! Наши сердца не охватит дрожь, Сатирик — живучий весьма человек, Забьют барабаны, когда взойдешь Ты, полон сил, в двадцать первый век.

Со всеми юмор, как хлеб, деля, Несешь ты гордо писателя честь, И счастлива наша планета — Земля, Что Виктор Ардов на свете есть!

Надеюсь, читатели, обладающие чувством юмора, не обвинят меня в нескромности, а Светлова — в преувеличении. Я не опубликовал эти строки доселе по понятным причинам. Но мне кажется, как штрих в определении юмора нашего друга они уместны.

Да, о юморе Светлова можно бы написать отдельное исследование. А здесь я только хотел бы определить его остроумие как могучее и тонкое, живое и органичное, очень современное и озорное. Сколько я написал эпитетов, а все равно их не хватило: юмор Светлова еще и очень светлый, мягкий, умный, добрый…

Нет, надо кончать, иначе будет весьма трудно остановиться!

1965

МИХАИЛ КОЛЬЦОВ

Не сразу возникла дружба между Михаилом Ефимовичем Кольцовым и пишущим эти строки. Первые пять-шесть лет нашего знакомства Кольцов держал себя сдержанно по отношению ко мне. И только году в двадцать седьмом однажды сказал:

— Почему вы не приносите в «Огонек» фельетонов?

Я пробормотал, что носил уже, а не печатают. Кольцов ответил:

— Ну, за эти годы вы стали писать лучше… и потом, мы вас лучше узнали…

Характерно, что и вообще-то Кольцов не сразу раскрывался перед людьми. Он не дарил ни с того ни с сего своих

привязанностей. И понятно: Кольцов всегда стоял во главе различных изданий, и, желая печатать свои произведения, к Михаилу Ефимовичу устремлялись наряду с одаренными и достойными людьми еще и всякого рода графоманы, завистники, склочники. Имело смысл втереться в доверие к такому человеку. А потом отвергнутые Кольцовым ловкачи сердились, сплетничали, клеветали на него… Помнится, как-то Михаил Ефимович рассказывал, что на диспуте в Доме печати некий графоман публично жаловался, что он, Кольцов, «по блату» печатает в «Огоньке» Веру Инбер, а его (оратора) сочинений не помещает.

Кольцов заявил так:

— Разрешите дать справку? Вера Инбер пишет хорошо, а товарищ, который жалуется, писать не умеет. Его печатать нельзя.

Не могу сказать, что после описанного приглашения в «Огонек» у меня стали печатать все, что бы я ни принес. Нет, браковали немало. Иначе и быть не могло, во всякой редакции царствует закон: не газета (журнал) для автора, но автор — для газеты. Надо ли говорить, что в изданиях, ведомых Кольцовым, это правило соблюдалось неуклонно…

Примерно с двадцать седьмого года возникли у меня и личные отношения с Кольцовым. На какой почве?

Прежде всего мы сблизились на почве юмора. Кольцов не мог жить без острого слова, без забавного наблюдения, без веселой шутки. Д. О. Заславский в своем предисловии к книге Кольцова, вышедшей в издательстве «Правда» в 1956 году, пишет, что ему часто приходилось наблюдать в редакционных коридорах «Правды» оживленные группы сотрудников, окружавших Михаила Ефимовича. Непременно слышался веселый смех: это Кольцов делился свежим запасом своего юмора.

Не я один состоял в «юмористическом братстве» Кольцова. Когда в 1929 году стал выходить сатирический журнал «Чудак» (название придумал сам Михаил Ефимович), то сотрудники Журнально-газетного объединения, председателем которого был Кольцов, не на шутку сердились на «чудаков», постоянных сотрудников журнала, за то, что мы, по их мнению, чересчур много времени отнимали у руководителя издательства. Между тем в систему «Жургаза» входило до трех десятков разного типа изданий — и все они нуждались во внимании, во времени своего председателя.

А инициатором наших частых встреч был сам Кольцов. Ему было жизненно необходимо обменяться веселыми репликами, услышать что-нибудь новое в этом смысле, самому рассказать… Но и тут вкусы, склонности Кольцова проявлялись ясно и четко.

Кольцов не любил механического юмора, бессмысленных шуток. Иногда в юмористической форме проявлялись в среде литературно-артистической богемы двадцатых и тридцатых годов настроения если не прямо обывательские, то близкие к тому. Кольцов относился к этому непримиримо. Сотрудники «Чудака» и «Крокодила», разумеется, не грешили в этом смысле. Но вовне наших редакций иногда приходилось еще встречать подобную политическую «неопрятность», сказал бы я…

Умонастроение нашего редактора четко проявлялось на тех совещаниях, где придумывали темы для карикатур «Чудака», а потом — «Крокодила». Сочиняя эти сюжеты, иные авторы предлагали свои выдумки, в которых сатира как бы «лилась через край». Тогда Кольцов говорил иронически:

— Эту темку пошлите в Париж в белогвардейскую газету «Возрождение». Там возьмут охотно.

Вскоре формулировка эта была сокращена, и наш редактор говорил так:

— Это для того журнала!

А впоследствии и мы сами уже отзывались о неподходящих темах:

— В т от журнал!

Да, Кольцов возился с «Чудаком» непомерно много. Он фактически редактировал все его номера.

А редактор он был удивительный: опытный, смелый, мудрый.

Сохранилась в памяти такая сцена: мы, несколько сотрудников «Чудака», во главе с Кольцовым сидим в садике при «Жургазе» на Страстном бульваре. В саду летом обычно работал ресторан. И вот туда-то за один из мраморных столиков принесены Кольцову на подпись уже сверстанные полосы нашего сатирического еженедельника. Он берет в руки верстку. Естественно, мы умолкаем. Но Михаил Ефимович говорит:

— Пожалуйста, разговаривайте, вы мне не мешаете… Более того: он, просматривая полосы, слышит все, что говорится за столом, где шесть-семь человек шутят, рассказывают друг другу новости, поминутно смеются и т. д. Он даже принимает участие в беседе: тоже что-то рассказывает, переспрашивает говорящих, возражает кому-то, смеется вместе с нами…

И через полчаса Кольцов возвращает секретарю редакции 12 полос журнала. «Старик» — как мы называли нашего редактора, хотя он был не старше нас по возрасту, — не только все успел прочитать: он вычеркнул несколько материалов, переставил на страницах иные рисунки и текст. А кое-где кратчайшими исправлениями добился точности в звучании вещи и вместе с тем усилил сатирическую сторону фельетона, а рядом небольшой

перестановкой слов добился большего соответствия подписи и рисунка, к которому эта подпись сделана… Кольцов не делает секрета из своих поправок: в наступившей тишине он поясняет Б. М. Левину или В. А. Регинину, что он сделал с поданными ему полосами, и мы все убеждаемся еще раз в виртуозности нашего шефа — редактора.

А какие были у нас в «Чудаке» темные заседания под председательством Кольцова! Кстати, он предложил всем нам по очереди руководить этими собраниями, но очень скоро мы сами попросили его стать постоянным председателем, потому что Михаил Ефимович не только лучше знал технику ведения подобных встреч, но и давал гораздо более широкие, более продуктивные установки журналу, если он сам возглавлял такие совещания.

Ильф и Петров писали в «Золотом теленке»: «— Продолжим наши игры, — произнес редактор сатирического журнала и строго посмотрел на сотрудников».

Так оно и было в действительности. Именно эти слова об «играх» Михаил Ефимович повторял неизменно в начале каждой нашей встречи. И взгляд у него из-под очков казался строгим…

Позволю себе указать и первоисточник шуточного выражения «продолжим наши игры»: оно заимствовано из либретто знаменитой пародийной оперы композитора Л. Эрен- бурга «Вампука» (текст М. Л. Волконского).

Интересен перечень участников таких собраний, то есть постоянных сотрудников «Чудака». Каждый из них приглашаем был лично Кольцовым. Кроме помянутых уже Ильфа и Петрова непременным членом редакции был ныне покойный писатель Борис Левин. В сущности, он являлся заместителем редактора — заведующим литературной частью и был удивительно одаренным и чистым человеком.

Левин ежедневно работал в редакции: принимал посетителей, рассматривал рукописи и т. д. Несмотря на свою мягкость, никогда он не лукавил и не пропускал в журнал слабых вещей. Иные из графоманов сердились на него за это. Борис Михайлович, которому по врожденной доброте и деликатности трудно было обидеть человека, грустил в подобных случаях, но никаких скидок никому не делал…

Б. М. Левин погиб на фронте в финскую войну в начале 1940 года.

Заведовал редакцией «Чудака» Василий Александрович Регинин — человек удивительно интересной и редкой судьбы. Это был журналист божьей милостью. Двадцатилетним юношей он дебютировал как репортер петербургских газет на похоронах

А. П. Чехова в 1904 году и с тех пор до самой смерти (в начале пятидесятых годов) принимал деятельное участие в русской журналистике. Он был крайне инициативен. До революции В. А. Регинин создал несколько журналов. Например, знаменитый «Синий журнал» придуман и организован им.

Впрочем, в «Чудаке» Регинин занимался почти исключительно издательской техникой.

Тон и стиль-журнала был продуман Кольцовым до конца. Познания и опыт Регинина, его высокое знание техники широко использовались в «Чудаке», но Михаил Ефимович творчески решал в «Чудаке» буквально все — от шрифта заголовка, им же придуманного, от формата журнала и до характера самых малых заметок и рисунков.

Кольцов создал особый стиль в подаче материала «Чудака». Опираясь на Ильфа и Петрова, Катаева, Зощенко и других авторов, редактор наш боролся с сатирическими штампами и теми, что остались нам в наследство от «Сатирикона» и даже более древних изданий, вроде «Будильника» и «Осколков», и с возникшими после 1917 года, но тоже приевшимися уже приемами подачи заметок и рисунков в нашей сатирической печати. Намеченная Кольцовым аудитория требовала и свежих интонаций, и нового содержания. И вот пример: передовые статьи, имевшие постоянный заголовок «Дневник «Чудака», постоянно сочинял сам Кольцов. Разговор здесь шел на уровне, вообще свойственном произведениям Кольцова; и глубиной мыслей, и острой тематикой, и яркостью изложения эти заметки радовали читателей. Маленькая виньетка, изображавшая очки Кольцова в толстой пластмассовой оправе, украшала заголовок каждой такой статьи, точнее — каждого фельетона.

На таком же высоком уровне И. А. Ильф обрабатывал фактические материалы, приходившие в редакцию от читателей, или писал о книжных и газетных ляпсусах, глупых афишах и т. п. Такие заметки, как правило, шли без подписи. Но «по когтю узнаем льва» — талантливого нашего сотоварища легко опознать даже в этих нескольких строчках.

Евгений Петров возглавлял в «Чудаке» отдел юмористических мелочей. Трудоемкое и хлопотливое дело. Как-то Михаил Ефимович сказал немного в шутку, но и всерьез:

— Бывает в журнале и крупная мелочь, а бывает и мелкая мелочь. Так вот, мелкая мелочь нам важнее. Ее создавать трудно, но без нее сатирический журнал существовать не может…

Оно и на самом деле так: «крупная мелочь» — это заметки по фактам, короткие новеллы, анекдоты с развернутым сюжетом. Их всегда хватает в редакции. А «мелочь мелкая» — кратчайшие

остроты, подписи к рисункам, афоризмы. От них требуется гораздо большая острота, их создать труднее. Великим мастером микроскопических сатирических произведений был скончавшийся недавно поэт Эмиль Кроткий (Эммануил Герман). Он в «Чудаке» печатал свои острые эпиграммы. И до последних дней жизни давал в «Крокодиле» цикл афоризмов под заглавием «Отрывки из ненаписанного». Тут он в прозе излагал кратчайшие мысли и парадоксы, удивительно умные и смешные…

Именно потому, что «мелкие мелочи» нелегко находить, работа Евгения Петрова в редакции была столь трудоемкой. Надо сказать, что Евгений Петрович с честью выходил из положения. Ему приходилось многое придумывать самому, теребить всех нас, но с неукротимой энергией Петрова, с его удивительной добросовестностью он добивался того, что в каждом номере его отдел был представлен полноценной страницей «Веселящего газа» — так названа была в журнале эта рубрика. До сих пор в ушах у меня звенит требовательный голос Петрова:

— Витя, опять вы ничего не дали мне для «Газа»! Это просто некрасиво, если хотите знать!.. Надо, надо, надо что- нибудь написать!..

И напрасно я отговаривался тем, что мне для моего собственного отдела «Деньги обратно!» (отдел занимался искусством и театром) нужны мелочи. Евгений Петрович был неумолим.

В 1929 году Ильф и Петров печатали в «Огоньке» свою юмористическую повесть «Светлая личность» (теперь она включена в пятитомное собрание их сочинений), а в «Чудаке» они давали помимо чисто журнальных материалов без подписи (написанных и вместе и порознь) еще и отдельные новеллы и несколько циклических вещей: «История из жизни города Колоколамска», «1001 день, или Новая Шехере- зада» и т. д.

Взаимопонимание и общность мнений и Ильфа и Петрова с М. Е. Кольцовым были полными. Мне часто приходилось встречаться у Кольцова с Ильей Арнольдовичем и Евгением Петровичем. Разговор всегда был очень значительный — и по темам, и по мыслям, высказываемым всеми тремя, но в то же время веселый, остросатирический и занимательный. Они понимали друг друга с полуслова. У всех трех собеседников была ненависть ко всему пошлому, низменному, обывательскому. Пошлость в любом ее проявлении вызывала у наших друзей брезгливое отношение. Все трое, отличаясь незаурядным остроумием, умели клеймить метким словом негодяев и дураков, которых — увы! — всегда хватает.

Именно вот такое отношение ко всему непорядочному и

шкурному, к банальщине и пошлости и стало основою, стало признаком, по которому Кольцов отбирал сотрудников своего журнала — и в особенности ближайших своих соратников, практически делавших журнал.

Среди постоянных сотрудников «Чудака» был и В. В. Маяковский.

Вспоминаю, как он принес в редакцию свое стихотворение, ныне уже весьма знаменитое:

Лошадь сказала, взглянув на верблюда:

«Какая гигантская лошадь-ублюдок!»

Верблюд же вскричал: «Да лошадь разве ты?! Ты просто-напросто — Верблюд недоразвитый». И знал лишь бог седобородый, Что это животные разной породы.

Он прочитал свое произведение. Всем нам, разумеется, оно очень понравилось и было немедленно принято для журнала Кольцовым. Более того: Маяковскому тут же был выписан ордер в бухгалтерию на оплату стихов. Бухгалтерия издательства помещалась во дворе, во флигеле. Поэт ушел туда и вскоре вернулся: оказалось, что уже поздно — касса закрыта. Тогда Владимир Владимирович предложил нашему замечательному «темисту» М. А. Глушкову пойти поиграть на бильярде. Глушков согласился, и оба вышли на улицу…

На другой день Глушков явился, держа в руках ордер и доверенность Маяковского: он выиграл у поэта эту сумму. Я не стану подробно описывать внешность и характер Глушкова, ибо это удивительно точно и выпукло сделали Ильф и Петров, выведя Михаила Александровича в романе «Двенадцать стульев» под именем Авессалома Владимировича Изнуренкова. Там правильно описана даже профессия Глушкова, — создание тем для рисунков в газетах и журналах. Точно описаны его манера говорить, его внешние и внутренние черты и прочее…

Веселый и довольный Глушков, хихикая и похваляясь, произнося множество острот, пошел тогда в бухгалтерию получать деньги за Маяковского. Ему выдали их. И в редакции возникло шуточное предложение: под стихами в номере напечатать подпись не Маяковского, а Глушкова… Мы сообщили Кольцову наше предложение, о нем узнал сам Маяковский, и все дружно смеялись над этой шуткою.

В «Чудаке» не только печатался, но и работал в редакционном аппарате М. Я. Пустынин. Он начал печатать свои сатирические стихи в журналах, возникших после революции 1905 года. Смелые эти журналы прожили недолго, но они навсегда вошли в историю русской сатиры.

М. Я. Пустынин — отличный пародист. И когда в конце 1928

года мы все работали над оригинальной рекламой будущего нашего журнала, Пустынин написал подражание Пушкину — поэму «Монах». Как раз в то время историк и пушкинист П. Е. Щеголев сообщил, что им обнаружено новое произведение Пушкина «Монах». Вот и была создана пародическая поэма, которая описывала, как в келью уединившегося монаха попадает номер журнала «Чудак». Пародия имела успех.

А вообще объявления о предстоящем выходе «Чудака» заслуживают того, чтобы о них рассказать. По инициативе Кольцова обычной рекламе, которая предшествует подписке на периодические издания, придан был шутливый характер. В сочинении текстов объявлений принимали участие В. П. Катаев, И. А. Ильф, Е. П. Петров, сам Кольцов и другие. Пишущий эти строки также вложил свою лепту.

Помнится, Катаев сочинил объявление в виде пародии на статью по дипломатическим вопросам в газете. Там были обычные штампы этого типа материалов, — например, кавычки, щедро разбросанные в тексте безо всякой надобности: были взяты в кавычки даже слова «Женевское озеро». Автор применил традиционные фразы дипломатических обзоров: «На кэ д'Орсей не хотят понять», «Позволительно спросить: а что думают об этом на Унтер-ден-Линден?!» и т. д.

А я написал для рекламы «Чудака» целый трактат о том, кто был чудаком в мировой истории. Там объявлялось, что чудаком был и Карл Маркс, который написал свой «Капитал» без аванса и заказа со стороны издательства; чудаком был и Исаак Ньютон, который вместо того, чтобы спокойно вкушать яблоки, утруждал себя размышлениями о силе притяжения и т. д.

В комплекте «Чудака», принадлежащем мне, вклеены все эти рекламы. В том числе и вечерний снимок площади Пушкина, на котором дорисованы многочисленные световые рекламы «Чудака», на деле, разумеется, не существовавшие. Интересно, что этот фотомонтаж был помещен на одной из обложек «Огонька». Поступок со стороны редактора «Огонька» — то есть того же Кольцова — смелый…

Всех литераторов, которые были связаны с «Чудаком», не перечислить. Перехожу к художникам, работавшим в журнале. Их тоже приглашал Михаил Ефимович, избегая тех, что заштамповались или вообще не обладали достаточно сильным дарованием. Помимо уже помянутых мастеров карикатуры хочется отметить старика А. А. Радакова — острого и темпераментного графика, одного из основателей журнала «Сатирикон» в 1908 году в Петербурге.

Близким сотрудником «Чудака» был и И. А. Милютин,

скончавшийся в 1933 году. Этот одаренный мастер принимал участие в 1919 году в «Окнах РОСТА» вместе с В. В. Маяковским, М. М. Черемных и другими. До революции он работал как декоратор во многих театрах. Ныне вышла в цикле альбомов с рисунками художников «Крокодила» и тетрадь карикатур Милютина.

Одним из столпов «Чудака» в части графики и карикатуры был и незабвенный Константин Павлович Ротов. Константин Павлович был на редкость одаренным карикатуристом. Он так остро чувствовал смешное буквально во всем, что видел и слышал, что его хочется сравнить с сейсмографом. Да это видно и по рисункам Ротова. Недавно вышел большой альбом карикатур Константина Павловича в издательстве «Советский художник», и читатели вновь убедились в редком таланте нашего друга.

В «Чудаке» Ротов дал еще блестящий «План города Колоколамска» к циклической повести Ильфа и Петрова, описывающей забавные случаи из жизни этого придуманного авторами городка. План города и его воспроизведение на бумаге все трое (авторы и художник) разрабатывали вместе. И рисунок и текст, поясняющий расположение кварталов, домов, улиц, площадей и прочих подробностей пейзажа в Колоколамске, удивительно смешны и сатирически точны.

Из московских художников постоянное участие в «Чудаке» принимал еще В. И. Козлинский. Владимир Иванович ныне профессорствует в Художественно-прикладном институте, но, к сожалению, как график в печати почти не выступает. А жаль. Это мастер с прекрасной собственной манерой, с большим вкусом.

Из Ленинграда два художника корреспондировали в «Чудаке». Первый из них — Б. И. Антоновский — «русский Буш», как мы его звали при жизни за то, что в озорной и лаконичной своей манере рисовать этот мастер шел от приемов прославленного во всем мире немецкого карикатуриста прошлого века Вильгельма Буша (вспомните хотя бы его «Макса и Морица»). А второй мастер — Болеслав Малаховский. Малаховский задолго до современных экспрессионистов-примитивистов нашел острые штрихи, напоминающие рисунки детей. Его карикатуры были до такой степени оригинальны и непохожи ни на какого другого художника, что авторство Малаховского угадывалось сразу. Смелый и примитивный рисунок Малаховского неумело воспроизводил сюжет и типаж, казалось бы, карикатуры. Но сразу же делалось ясно, что автор видит глубоко: он точно знает, что именно хочет воспроизвести на своем листе.

И наконец, в 1929 году на страницах «Чудака» набирали силы и темп Кукрыниксы. Много мне приходилось видеть творческих

дуэтов, трио и даже квартетов. Но никогда не встречал я людей, которые в такой мере, как М. В. Куприянов, П. Н. Крылов и Н. А. Соколов, сдружились па почве совместной работы. Я могу припомнить размолвки Ильфа и Петрова — а уж эти ли соавторы не являются примером творческой дружбы?.. Но помыслить себе ссорящихся Кук- ров невозможно. Как все подлинные юмористы, наши художники очень смешливы в жизни. Кукрыниксам свойственно рождать не только рисунки, но и каламбуры. И не только каламбуры, но и сатирические афоризмы. Я, например, навсегда запомнил изречения П. Н. Крылова по следующему поводу: мы с М. В. Куприяновым играли на бильярде в Доме печати (ныне Центральный Дом журналиста). А Крылов все время давал советы своему другу, по какому шару бить. И я спросил Порфирия Никитича, хорошо ли он сам играет в эту игру.

Крылов ответил с ехидной иронической мягкостью:

— Нет, братец, я в этом деле искусствовед…

В те дни далеко не все признавали творческую манеру Кукрынпксов. И многие обижались на них за персональные шаржи, которыми на заре своего поприща сильно увлекались Кукрыниксы. Я помню, как обиделся на них ныне покойный редактор журнала «Печать и революция» В. П. Полонский. Он письмом в редакцию протестовал против шаржа. Разумеется, такое выступление ни к чему не привело. Оно осталось фактом биографии Полонского, а Кукрыниксы и по сей день ценятся как мастера сатирического портрета.

И наконец, в художественную обойму «Чудака» входил младший брат Кольцова — Борис Ефимович Ефимов. Популярность этого мастера карикатуры вполне заслуженна и носит стойкий характер: вот уже более сорока лет советская пресса публикует рисунки Ефимова. Ему принадлежит, бесспорно, титул самого оперативного политического рисовальщика в стране.

Борис Ефимович не только активно работал в «Чудаке». Он был для журнала «палочкой-выручалочкой». При его удивительной работоспособности и неповторимом темпе работы Ефимов приходил на помощь редакции, когда намечался, как выражаются в газетах, «завал», «прорыв». И вот пример такой оперативности художника при самом возникновении «Чудака». Известно, что заголовок для журнала — очень важный компонент оформления, ибо он повторяется из номера в номер и составляет как бы часть лица всего издания. И именно Б. Е. Ефимов нарисовал заголовок, который остался в «Чудаке» навсегда, нарисовал после того, как несколько прославленных графиков-«шрифтовщиков» не смогли воплотить в своих

вариантах замысел Кольцова. А ведь Ефимов никогда не отличался на этом поприще: ему чуждо художественное чистописание. Но раз нужно было, он сделал и заголовок — своеобразный, скромный, четкий и запоминающийся…

На темных заседаниях Ефимов вел себя спокойно и не шумел. Но его редкие реплики помогали решению сложных сюжетов для рисунков, сокращали споры, выявляли — иногда с неожиданной стороны — суть дискуссионного вопроса. А Михаил Ефимович часто спрашивал мнение брата, особенно когда горячий и шумный спор присутствующих мешал постигнуть истину. Иногда это был прямой вопрос. Иногда только движением бровей или подбородка наш редактор призывал Бориса Ефимовича изложить его точку зрения. И всегда мнение Ефимова было умно и точно изложено. После того как высказался Борис Ефимович, споры прекращались, ибо есть у Ефимова свойство «глядеть в корень» и разумно оценивать все стороны явления.

Часто печатались в «Чудаке» талантливый фельетонист «Правды» А. Зорич и Демьян Бедный. Работал Г. Е. Рык- лин — в то время штатный работник «Известий».

Интересным было возникновение веселых псевдонимов в журнале. В. П. Катаев прибегал в «Чудаке» к старинному своему прозвищу «Старик Саббакин (именно так: через два «б» и в обоих слогах «а»), У В. П. Катаева был еще один чудесный псевдоним в «Крокодиле», «Биче» и других журналах — «Оливер Свист».

Ильф и Петров сперва остановились было на псевдоним ме, который им был подарен Катаевым: «Иван Дитя». Но впоследствии они выбрали другую маску: «Ф. Толстоевский». Под таким прозвищем печатались в «Чудаке» и отдельные рассказы наших друзей, и циклы новелл: «Истории города Колоколамска» и «1001 день, или Новая Шехерезада». Евгений Петров печатал произведения, которые ок сочинял без Ильфа, под псевдонимом «Иностранец Федоров» (заимствовано у Гоголя). А рецензии на спектакли и кинофильмы Петров один или вместе с Ильфом опубликовывал за подписью «Дон-Бузилио». В те дни модным, было слово «бузотер». Одно время выходил даже сатирический журнал «Бузотер». И вот совмещение имени популярного персонажа из комедии Бомарше (Дон-Базилио)

со словом «бузотер» дало этот комический псевдоним.

Псевдоним же «Иван Дитя», от которого Ильф с Петровым отказались, перешел ко мне. И я много рецензий, фельетонов и заметок на темы искусства написал в «Чудаке» под этим именем. Я в дальнейшем и в «Крокодиле» иной раз пользовался старым псевдонимом. И сейчас подписываю иногда небольшие юморески этим забавным, как мне кажется, прозвищем.

Характерный штрих: Ильф и Петров в «Золотого теленка» внесли кое-какие детали из вещей, опубликованных в «Чудаке» под псевдонимом «Ф. Толстоевский». И нашлись «бдительные» кляузники, славшие в редакции и издательства сигналы о том, что-де Ильф с Петровым воруют у некоего Толстоевского, чьи сочинения можно прочитать в «Чудаке» за 1929 год.

Однако отступление мое затянулось. Вернемся к заседанию «чудаков» в кольцовском кабинете в «Жургазе».

Вот Михаил Ефимович произнес свою формулу начала работы. «Игры» продолжаются. Сперва мы выслушиваем темы для рисунков. Это очень трудоемкое занятие, ибо в каждом номере рисунков двадцать. И все они требуют сюжетов. И не просто сюжетов, а сатирически-графического отображения актуальных политических и бытовых тем.

Да, чтобы отобрать двадцать сюжетов для журнала, надо придумать и прослушать около ста замыслов. Кое-что придумывается тут же, на заседании. Но в основном обсуждаются, конечно, темы, сочиненные заранее. Оглашается все, что принесено художниками и литераторами. «Докладывает» плоды своего творчества профессиональный темист М. А. Глушков. Евгений Петрович Петров — человек добросовестный и прилежный, к тому же заведующий отделом сатирических мелочей, — не привык полагаться на темистов. Он читает десяток-другой собственных замыслов.

После короткого обсуждения иной раз выносится решение, что «тему надо добить», то есть улучшить, сделать точнее… «Добивание» начинается тут же. И это повод для новых острот, шуток, мыслей, воспоминаний… Если «добивание» проходит неуспешно, данный сюжет откладывается. Во всех обсуждениях Кольцов принимает деятельное участие. Во-первых, он часто ставит нам задачи, которые мы, сотрудники журнала, упустили — не усмотрели в нашей действительности или в газетных сообщениях. А во-вторых, он — сатирик и фельетонист такой квалификации, что его участие в работе сильно нам помогает. Наконец, Кольцов сам придумывает сюжеты.

Однажды в «Крокодил», редактором которого Михаил Ефимович стал в 1934 году, он принес тему, что называется, «по собственному опыту»: в воскресенье, когда много автомашин снует вдоль пригородных шоссе, сравнительно часто происходят аварии. Так вот, Кольцов придумал следующий рисунок: легковая машина летит в кювет, а оттуда слышен голос: «Куда вы падаете? Здесь уже занято!»

Но в «Чудаке» не только темы обсуждались на подобных совещаниях. Обычно мы читали и фельетоны и рассказы, которые

должны были войти в номер. Почти все вещи Ильфа и Петрова были прослушаны тут. Даже рассказы Зощенко мы читали либо сами, либо в авторском исполнении, но второе происходило реже, ибо Михаил Михайлович не часто появлялся в Москве. Этого писателя мы все любили и очень уважали. В те годы Зощенко переживал свой расцвет, писал он замечательно. Помню, что очень одобрен был всеми на совещании «чудаков» рассказ Зощенко «Серенада» — о силе духа, торжествующего над грубой силой. Читал эту вещь автор.

Если обсуждаемое произведение оказывалось не слишком удачным, Кольцов непременно произносил одну и ту же резолюцию:

— Сократить и усмешнить!

Он писал эти же слова и на рукописях, которые поступали в журнал без обсуждения. Затем стал писать короче: «Сокр. и уем.» А потом — «СИУ». Вслед за Кольцовым и мы научились требовать от других авторов того же…

Кстати, в приемной «Чудака» висели два плаката, сочиненные Ильфом и одобренные Кольцовым: «Пишите короче, вы не Гоголь» и «Гениев и титанов просят писать короче!»

Мне кажется, атмосферу «Чудака» и отношение М. Е. Кольцова к этому журналу рисует такой эпизод. В очередном номере «Огонька» весною 1929 года что-то написали неправильно по географической части. Тогда Ильф сделал ехидную сатирическую заметку на эту тему для «Чудака». Заметка кончалась так:

«Изложенное показывает, что редактор «Огонька», хотя он является и нашим редактором, что-то путает в географии». И заметка увидела свет. Кольцов со смехом пропустил критику в свой адрес на странице любимого им сатирического еженедельника…

Конечно, очень трудно придумывать смешное только для деловых целей — в журнал. Всегда хочется при этом пошутить и просто «для себя». Кольцов охотно терпел такого рода юмористические интермедии на наших собраниях. Он не хотел спугнуть дух веселья и непринужденности. Иной раз Михаил Ефимович только морщился, когда шутки делались длительными и не слишком остроумными. Обычно гораздо раньше, нежели Кольцов, против веселой пикировки (чаще всего этим и были заняты паузы) выступал Илья Арнольдович Ильф. С некоторым пренебрежением он вопрошал:

— Кончится этот пир остроумия?

«Пир» кончался, и мы снова начинали работать…

И. А. Ильф проявлял наибольшую взыскательность среди всех

нас. Рассмешить его было трудно. Случалось даже, что Ильф с самым мрачным видом отзывался о рисунке или юмореске:

— Это смешно.

А Кольцов был откровенно смешлив. Засмеявшись, Михаил Ефимович часто пояснял, какие ассоциации привели его к смеху. И всегда такие комментарии были неожиданны, наполнены ясными и небанальными представлениями о жизни. Ни у кого не было более острого глаза на всякие нелепицы, чем у Кольцова. Он и подмечал их с блеском, и сразу же подбирал для них названия просто великолепные: это почти всегда были уже готовые заголовки на случай, если понадобится описать данный курьез в печати…

Чувство юмора никогда не покидало Михаила Ефимовича. Помнится, на одном вечере в Доме печати, посвященном поездке наших журналистов в Чехословакию (1937), участница поездки с восторгом рассказывала о благоустроенности… сталактитовой пещеры где-то в Татрах. Она описывала, как эффектно проведено электрическое освещение в подземные залы, созданные природой, как убедительны поясняющие надписи подле каждого сталактита и т. д. Затем ораторша стал-а горевать цо тому поводу, что у нас не было подобного «комфорта» при сталактитах и сталагмитах в пещере на реке Чусовой, где она побывала до революции. Тут Кольцов не выдержал. Он поднял голову и глазами поискал в зале кого-нибудь из «своих». Увидев меня, Михаил Ефимович произнес достаточно громко:

— Сталактиты задыхались в условиях проклятого прошлого.

При этом он улыбнулся, а я захохотал столь громко, что председательствующий позвонил в свой колокольчик…

Полный комплект «Чудака» с ласковой надписью Миха- цла Ефимовича и по сей день одна из самых дорогих мне книг моей личной библиотеки.

В «Крокодиле», который Кольцов начал возглавлять с 1934 года, его высокие качества редактора, разумеется, оставались теми же.

Старик А. С. Бухов, который в середине тридцатых годов не только писал в «Крокодиле», но и был фактически секретарем редакции, отправлял Кольцову сверстанные уже страницы будущего номера. Кольцов делал свои поправки, замечания, а иногда и снимал рисунок или рассказ. Кажется, это я придумал говорить про такие купюры: «Старик вытоптал фельетон». Сперва мы с Буховым, а потом и вся редакция стали пользоваться этим термином, говоря о резолюциях редактора.

Разумеется, словечко «вытоптал» стало известным Кольцову (может быть, и я рассказал ему). Кольцов посмеялся и сам начал

употреблять этот глагол. Он не только говорил: «Я ваш рассказик вытоптал», но и писал в записках Бухо- ву и Л. И. Лагину (заместителю редактора «Крокодила» в те годы): «Пришлось вытоптать рисунок, потому что он не на ту тему» и т. д.

Согласитесь, редкий редактор станет прилагать к своим действиям такое словцо! Но в том-то и суть, что юмор был неразлучен с Кольцовым. Я сказал ему как-то:

— Я вас, Михаил Ефимович, рассматриваю как юмориста-неудачника: вместо того чтобы писать смешные вещи, вы заняты десятком дел, не имеющих прямого отношения к юмору.

Присущий ему юмор Кольцов часто обращал на себя самого. Он рассказывал нам эпизоды из собственной биографии, в которых он выступал как персонаж прямо комический.

А был и такой случай. Мы сидели с Кольцовым в ложе летнего эстрадного театра в Центральном парке культуры и отдыха. На сцене подвизалась артистка и неталантливая, и назойливая, и шумная. Она плохо пела, плохо танцевала и плохо кричала какой-то текст. По программке она значилась «фельетонисткой».

— Если она фельетонистка, — сказал Кольцов с комическим недоумением, — тогда кто же я?!

И вот что удивительно: рядом с умным и чутким проникновением в жизнь, рядом с точным пониманием всей ее сложности и многогранности уживалась в Кольцове этакая инфантильность — да, именно так, другого слова и не подберешь. Кольцов любил Не только шутки, но и игры. Он мог потратить свое время, потребное для стольких дел, начинаний, литературной и редакторской работы, на то, чтобы организовать для близких и друзей веселый сюрприз. Михаил Ефимович не пил водки и с осуждением относился к «гениям», которые полагают непременным атрибутом своего дарования алкоголизм. Но встретиться вечером с друзьями, посидеть с ними за столом, где бутылка-другая легкого вина поднимает настроение, — это доставляло ему большое удовольствие. Сколько раз, бывало, мы проводили вечера вместе с ним в литературных или артистических клубах!.. Причем вокруг Кольцова народ продолжал накапливаться все время, пока он сидел за столом. Придешь с ним вдвоем или втроем, а к концу вечера у стола уже человек десять — двенадцать. И оживление, смех, споры не смолкают.

Довольно часто на таких импровизированных «ассамблеях» присутствовал Демьян Бедный. Кольцов и Бедный симпатизировали друг другу. Они часто появлялись вместе в Центральном Доме работников искусств (которыйв те годы

помещался в подвале в Воротниковском переулке) после какого-нибудь торжественного заседания или совещания в «Правде». А бывало и так, что один из друзей приходил, когда второй уже сидел за столиком в уютном подвале клуба. Пришедший присоединялся к столику.

Надобно заметить, что Демьян Бедный также отличался юмором и широким кругозором. Он знал и рассказывал гораздо больше того, что можно прочесть в его стихах. Это и роднило его с Кольцовым: умные, талантливые люди, единомышленники (а в то время не все деятели культуры принимали советский строй: еще только шла борьба за интеллигенцию), оба отнюдь не начетчики и не ханжи, и Демьян и Михаил Ефимович находили о чем толковать между собою.

О себе скажу, что многому я научился, многое понял такое, что не прочтешь и в книгах, слушая беседы Ефима Алексеевича (Демьяна) с Кольцовым.

Иногда Кольцов приглашал друзей к себе на дом «на междусобойчик», как он выражался. Вот тут-то его влечение к шутке, к игре давало себя знать самым пышным образом. Кольцов даже на больших полуофициальных вечерах в «Жургазе» устраивал забавные аттракционы, сюрпризы, увешивал карикатурами и плакатами весь особняк. А у себя на квартире он непременно придумывал что-нибудь неожиданное.

Однажды, явившись в гости к Кольцову (Пушкинская улица, 20), мы увидели, что бутылки с вином на столе вместо обычных этикеток украшены мягкими обложками книг с портретами писателей (из серии «огоньковской» библиотеки). При этом подбор этикетки к данному сорту вина был тщательно продуман. Кислота или сладость, так же как и «крепость» в творчестве данного писателя, учитывались при расклейке новых иконографических ярлыков. Можно себе представить, как веселились гости, изучая и комментируя это неожиданное угощение!..

— Попрошу еще рюмочку Зозули! — кричали за столом.

— А мне налейте белой Кольцовки!

— А мне Маяковского с перцем!

Кольцов часто фотографировал друзей в забавных позах и одеяниях. Он умел отдыхать и веселиться…

Закончить эти воспоминания мне хочется, выразив восхищение и удивление перед редкостной глубиною, умом, талантливостью, чуткостью, храбростью и волей этого выдающегося человека. Многие — в том числе и я — признают, что в становлении их мировоззрения участие и влияние Кольцова огромно. Оно и не могло быть иначе! Не только товарищи,

связанные с ним по работе или в силу дружбы, но и совсем чужие люди непрерывно шли к Михаилу Ефимовичу.

Популярность Кольцова была очень велика. Неудивительно поэтому, что многим и многим приходило в голову с ним посоветоваться. Его приемные в «Правде» и в «Жургазе» были переполнены и москвичами, и иногородними посетителями. Личная почта его была крайне велика. Разумеется, многочисленные посетители утомляли Михаила Ефимовича. Но он не считал возможным отказывать людям в своей помощи. Только однажды после тяжелого приема он сказал мне:

— Поверите ли, иногда мне досадно, что мне еще нет сорока лет. Нужна, в сущности, большая седая борода и семьдесят лет хождения по жизни, чтобы спокойно слушать все то, что изливают мне люди, когда мы остаемся с глазу на глаз. Такова уж моя судьба: с молодости со мной обращаются так, словно я на тридцать лет старше, чем я есть…

И это было правдой. Я уже сказал: он был мудрецом. И не затворником, который презрел все человеческое, глядит свысока на род людской, усмехаясь снисходительной улыбкой по поводу несовершенства человеческой натуры. А добрым помощником людей, нуждающихся в его ясном уме, твердой воле и деловой активности, в его чуткости, большом авторитете писателя и политического деятеля. Но вот что: слюнявой всеядной доброты в нем не было. Кольцов умел быть жестким с теми, кто виноват перед людьми, перед страною, перед Революцией, перед своим долгом гражданина нашей эпохи. Не раз приходилось мне видеть, как его губы искривляла презрительная и жестокая гримаса по адресу тех, кто ее заслуживал. Недаром он писал о себе как об этаком социальном ассенизаторе советской власти: пало ему на долю бороться со злом, выискивать его, хватать за руку негодяя и вора, подлеца и преступника. Он это и делал безропотно по тот самый день, пока мы не расстались с ним.

1964

ПАНТЕЛЕЙМОН РОМАНОВ

Писатель Пантелеймон Сергеевич Романов рано умер: ему было 54 года. При жизни он пользовался большой популярностью. И мне хочется записать мои впечатления от того, как талантливо умел читать свои рассказы Пантелеймон Сергеевич.

Неоднократно приходилось мне выступать вместе с П. С. Романовым в составе писательских групп перед слушателями Москвы и других городов. Иногда мы читали в маленьких населенных пунктах — в рабочих клубах Подмосковья и других

областей. И всегда признанным «премьером» наших вечеров был Романов. После него выступать — уже нельзя было: Пантелеймон Сергеевич читал настолько сильно, смешно, где надо, а где надо — трогательно, что любая аудитория буквально отвечала овациями на его выступления.

У Романова была чисто народная русская речь. Он легко передавал говор крестьян и рабочих, интеллигентов и полуинтеллигентов. Родился Пантелеймон Сергеевич в Одоеве Тульской губернии. Там он и наслушался этих неповторимых интонаций.

А насколько крепко въелся в П. С. Романова коренной русский быт, видно из одного забавного эпизода. В каком- то столичном клубе должна была выступать группа писателей. Я немного опоздал, И когда я появился в комнате за кулисами, которую отвели для выступающих, там уже сидел Пантелеймон Сергеевич. А на эстраде читал свои произведения Матэ Залка — его мы называли на русский лад Матвеем Михайловичем… Я спросил у Романова: что происходит в зрительном зале? И он ответил, лукаво улыбаясь, по-церковному:

— От Матфея чтение…

Когда ведущий объявлял, что слово принадлежит писателю Пантелеймону Романову, часто возникали аплодисменты, ибо многие знали, какое наслаждение их ожидает.

На эстраду неторопливо выходил пожилой человек с короткой бородой и пепельного цвета усами, скромно одетый. Он нес большой коричневый портфель. Надо заметить, что появление с портфелем в руках перед слушателями — дело рискованное: любая аудитория предпочитает, чтобы оратор говорил наизусть. Портфель часто сулит публике длинное и скучное чтение произведений, не приспособленных для исполнения с эстрады… Но Романов медленно и спокойно усаживался за столом, надевал на нос пенсне, медленно же раскрывал свой портфель и вынимал оттуда большую жипу бумаги. Он более трех минут мог искать на глазах у своей аудитории нужную рукопись. Раскроет ее и аккуратно утюжит руками листы, чтобы лежали как следует. Затем, повернув впервые лицо к залу, объявляет заглавие вещи…

Читал Романов вводные абзацы ровным голосом. И не «разу неискушенные слушатели понимали, что перед ними — чтец поразительного мастерства. Но не проходило и пяти минут с того момента, как Романов методически и даже как-то скучно располагался за столом, — писатель уже вел за собою всех, кто сидел в зале. Даже те, что пришли сюда с намерением возражать и заранее не верили в силу слова, которое будет звучать с эстрады, и они были полностью покорены Романовым. Ему

доступна была вся мыслимая палитра чувств и эмоций. Публика замирала, завороженная этим негромким тенором, который заставляет зал плакать или смеяться, негодовать или сочувствовать.

Существенно, что Пантелеймон Сергеевич умел трогать свою аудиторию не только произведениями, написанными именно для чтения вслух (а у него были такие вещи). В его устах нейтральные, казалось бы, описания обстановки и пейзажа, ремарки автора, комментирующие диалог и психологию действующих лиц, звучали не только интересно, но и очень значительно…

Несомненно, у Романова был большой актерский талант. А как чтец я могу его сравнить только с А. Закушняком, В. Яхонтовым, Игорем Ильинским. Я слышал смешные рассказы П. С. Романова в исполнении великого артиста Ивана Михайловича Москвина. Но, на мой взгляд, сам Романов читал эти вещи лучше. Чем же? Осмелюсь сказать: проще, ироничней, разнообразней.

В Малом театре и по сей день бытует определение, которое создано было знаменитым автором и рассказчиком прошлого века Иваном Федоровичем Горбуновым: читать толпу. Так вот, когда читал на разные голоса свои рассказы Романов, аудитория явственно различала всех персонажей, из коих эта толпа состоит. А смешно это было предельно! Именно — предельно: я никогда больше не слышал, чтобы кто-нибудь из писателей или артистов умел вызывать столько смеха у слушателей…

В заключительной части своих выступлений Пантелеймон Сергеевич читал просто смешные рассказы. Нет, не просто смешные, а гомерически смешные. Часть этих вещей вы найдете в книгах П. С. Романова, например рассказ «Инструкция» (горжусь, что у меня есть один том сочинений Пантелеймона Сергеевича с его доброй дарственной надписью). А иные из диалогов так и остались ненапечатанными. Но какие это веселые сценки!

Помню, например, «Плохой номер». Там речь шла о трамвае, который всегда был переполнен больше, чем другие маршруты. И вот неуемная фантазия автора в кратких репликах несчастных пассажиров и трамвайной бригады выражала те немыслимые ситуации, в какие попадали все, кто имел смелость ехать на «плохом» номере. Там была выведена старушка; ее в давке очень сильно помяли. Старуха стонала и плакала, а ее строго укоряли:

— А зачем же ты лезешь в такой плохой номер? Садилась бы лучше на четвертый. Там всегда просторно…

— Мил человек, — возражала старушка, — да куда же я на четвертом номере приеду?

— Еще разбирается! — с возмущением отзывались вокруг…

Разумеется, в этой заметке нет возможности процитировать множество смешных — просто уморительных — реплик и выражений, которыми полны рассказы Пантелеймона Романова. Но сцены эти суть шедевры народного юмора. И если мы не можем сегодня услышать их в поразительном авторском исполнении, ибо в тридцатых годах еще не записывали голоса на магнитофон, то надо бы переиздать рассказы С. П. Романова и включить в такие книги многое, что прежде не было напечатано. Несправедливо оставлять в забвении такого талантливого писателя.

Февраль 1966

II

ФЕДОР ШАЛЯПИН

Единственный раз в жизни я слышал Шаляпина — в концерте. Может быть, в том, что никогда после этого я не встречал даже вне сцены и концертной эстрады великого нашего артиста и певца, есть известное преимущество в моей записи: острота первого впечатления ничем не была нарушена за все тридцать с лишним лет, прошедших после концерта.

Давно уже собирался я записать впечатления зрителя, и зрителя весьма неискушенного. Подвинул меня на изложение этих строк разговор с Ириной Федоровной Шаляпиной: дочь Федора Ивановича решительно указала мне, что среди всяких документов, относящихся к жизни и деятельности ее отца, уместны и нужны даже самые незначительные свидетельства и воспоминания современников. По словам Ирины Федоровны, Шаляпин часто сетовал на то, что искусство его преходяще. Он говорил, что пластинки, запечатлевшие его голос, да вот еще воспоминания современников только и останется после смерти его. Я охотно приношу на могилу замечательного артиста скромные воспоминания…

Итак, это было в 1921 году. Московская весна. Воскресенье. Утренний концерт в Консерватории с участием Шаляпина.

По суетности своей я редко посещал концерты и спектакли даже с участием самых знаменитых гастролеров. Помнится, и об этом концерте сообщили мне приятели. Они же потащили меня в Консерваторию. И, разумеется, билетов у нас не было. Да и о каких билетах можно было говорить, если в концерте шел Шаляпин?.. Все давно распродано. Тучи барышников вились у кассы за три недели до концерта[1].

Впрочем, нас (четверых молодых людей в возрасте от двадцати до двадцати четырех лет) это обстоятельство немало не беспокоило. Мы направились прямо в артистический подъезд Большого зала. В этом подъезде надо подняться по пяти-шести маршам лестницы, чтобы дойти до этажа, на котором расположен самый зал. Конечно, контроль был и здесь. Но контроль — ослабленный, склонный пропускать кое-кого, потому что не может же контролер до конца точно определить на глаз, кто имеет сегодня право пройти в зал, а кто нет.

Вот на последнем марше лестницы мы и стояли наравне со многими другими, имевшими и не имевшими основание

проникнуть за сцену и в зрительный зал; стояли и обдумывали: как все-таки проникнуть на концерт?..

И вдруг неторопливой походкою прямо на нас поднимается по лестнице Шаляпин. Вслед за ним шли еще человек шесть молодых людей, о которых он сказал контролеру:

— Это — со мною…

Но бог с ними — с молодыми людьми. Все мы откровенно подались вперед, чтобы рассмотреть самого Шаляпина…

Он очень большой. Не только высокий, а именно большой: широкие плечи, приятная для глаза дородность мужчины в расцвете сил… (Федору Ивановичу было лет под пятьдесят.) На нем светлая шляпа с большими полями. В те годы такие шляпы носили только артисты. Господа из публики довольствовались полями поскромнее… Воротник светлого коверкотового пальто поднят: певец охраняет свое горло от капризов холодной московской весны… Под мышкой папка, битком набитая нотами.

---

[1] Не знаю, записана ли кем-нибудь из биографов Ф. И. Шаляпина история, которая, как бродячий сюжет, бытует среди воспоминаний о Шаляпине: якобы в иных провинциальных городах объявлялся иногда концерт знаменитого певца. Естественно, публика кидалась к кассам. А тут уже висел аншлаг «Все билеты проданы». Люди покупали билеты у сновавших возле касс барышников, платили втридорога. Затем за три дня до концерта объявлялось, что Федор Иванович заболел и почему концерт отменяется, деньги же за билеты возвращаются с завтрашнего дня. И получали бедные поклонники великого певца, разумеется, по номинальной стоимости билетов. Наценки же в пользу барышников уже давно поступали в карманы хитроумных организаторов данной аферы, которые и не потрудились даже поставить в известность Федора Ивановича о том, что они весь город выклеили афишами с его славным именем.

Ну кто же из моих современников по многочисленным портретам, фотографиям, скульптурам не знал шаляпинского лица?.. А оно принадлежало к числу тех, что очень точно воспроизводятся в иконографии. Мне, конечно, и раньше было известно, что Шаляпин человек большого роста. Но увидеть такого гиганта я не ожидал. И голова у артиста очень большая. Заметьте: будучи очень пропорционально сложенным, Шаляпин и по размерам головы являл собой удивительное совершенство. Такой ладной головы, так гордо и красиво посаженной на могучей шее и развернутых плечах, я никогда не видел.

Круто вырезанные ноздри прямого носа не то что трепещут, а *живут*. Движения ноздрей редки, но и в статичном состоянии

они выражают богатую индивидуальность своего обладателя, его мощный темперамент. Я вообще считаю, что ноздри рассказывают о человеке почти столько же, сколько и его глаза. А что же сказать о глазах Федора Ивановича?.. Даже двадцатилетним юнцом я прочитал в них такую незаурядность, такой подбор редчайших и драгоценнейших качеств, что у меня забилось сердце. Как у всякого воистину талантливого человека, у Шаляпина были глаза провидца. Чудилось, что он насквозь видит тебя, все твои свойства, помыслы, желания. И сверх того еще, как облака по небу, проходили в его глазах какие-то собственные его мысли и ощущения, которых постигнуть тебе не дано… Губы сжаты надменно и властно. Белокурые волосы — среди них почти незаметна начинающаяся седина — чуть-чуть видны из-под шляпы. Цвет лица — бледный, но здоровый. Да, это богатырь удалого северного племени. Прямой потомок новгородских ушкуйников, волгарей, приокского великана Ильи Муромца. Сквозь безукоризненное обличье артиста-европейца просвечивает ровным и чистым светом его русская сущность.

Как уже сказано, по ступенькам артист поднимается не спеша. Оно и не может быть иначе, потому что во всем облике Шаляпина разлита заметная с первого взгляда значительность. В самом деле: иной раз увидишь человека, который важничает, и подумаешь: «А чего, собственно, он так пыжится?» А уж про Шаляпина этого никак нельзя сказать. Не только по беспримерной своей внешности, нет, именно по внутренним свойствам, которые постигаешь мгновенно, этот человек имеет право вести себя значительно.

Больше того: сразу же заметно, что такое поведение полностью соответствует тем посылам, что идут к Шаляпину ото всех окружающих — знакомых и незнакомых. Видите ли, не все знают, не все понимают, что если у человека имеется слава, ее как-то надо нести, как невидимый, но очень длинный и трудный при передвижении шлейф. А способов управляться с подобным «шлейфом» довольно много.

Была в Федоре Ивановиче властность, свойственная повелителю человеческих сердец: Шаляпин привык своим искусством потрясать нравственное существо своего слушателя — зрителя. Подобные потрясения не забываются ни потрясенными, ни потрясшими. Все это и сквозило в величавости артиста.

Читались в ней воспоминания о безошибочном овладении сердцами многих и многих тысяч людей во многих странах. Проступала уверенность артиста в том, что и впредь эта волшебная способность не оставит его..

И эта сторона также явственно проступала в манерах

Шаляпина: он умел быть равнодушно спокойным под тысячами взглядов в жизни, как и на сцене. Радость, которую ощущали его поклонники от лицезрения любимого артиста даже на улице, не могла быть неприятной для Федора Ивановича. Такая радость будила в нем ощущения давно уже — привычные, но отнюдь не досадные.

Я никогда после не видел знаменитого человека, который умел бы так величественно и естественно, умело и небрежно обращаться с трудным шлейфом славы. Но ведь и слава-то у него была чрезвычайная.

…Итак Шаляпин поднялся по лестнице до площадки, на которой стоял контролер, и царственным жестом поднял белую руку, указывая на своих спутников.

— Это — со мною, — сказал он спокойно, с уверенностью в непререкаемой силе своих слов.

Контролер почтительно отступил, и молодые люди цепочкою стали проходить на площадку. Пока длилось это восхождение, Шаляпин оглядывался. Внезапно взор его остановился на мне. Не знаю, чем привлекла внимание артиста моя скромная внешность. Но я увидел, как в глазах Шаляпина возник огонек искреннего интереса. Огонек такого сорта, что бывает у художников всех видов искусства: Федора Ивановича заинтересовал, как занятное явление жизни, черненький молодой человек, стоящий на лестнице. Он бес- Церемонно осмотрел меня с головы до ног. Но раньше, чем был исчерпан этот взгляд, интерес Шаляпина к моей особе исчез. Огонек в глазах потух. Досматривал меня Федор Иванович только потому, что движения головы и глаз, потребные для этого взгляда, остановить было уже невозможно.

Равнодушно отвернувшись, певец проследовал в дверь, ведущую в артистический гардероб.

…А в зал мы все-таки прорвались. И сели на чужие места в партере. Нас прогоняли с места на место, но нас это только веселило.

Между тем концерт шел своим порядком. Программа была, что называется, умеренно академическая: все больше артисты Большого и Малого театров. Танцы, пение, сцены из пьес. Вел программу уже и в то время очень одряхлевший артист Большого театра Трезвинский. Он старательно и солидно объявлял звания и фамилии артистов, трудные заглавия назначенных к исполнению произведений, имена аккомпаниаторов и постановщиков… Зрители принимали программу доброжелательно. С интересом выслушивали объяснения Трезвинского, требовали бисов… Словом, все шло нормально.

Но вот по времени стало ясно, что концерт близится к концу.

Трезвинский вышел на эстраду, явно воодушевленный чем-то. На сей раз он не назвал ни звания исполнителя, ни места его службы, ни произведения, которое сейчас услышат зрители… Дойдя до середины эстрады — даже не приближаясь к рампе, — он успел произнести только вот что:

— Федор Ива…

Оглушительный рев раздался в зале. В этом реве голосов тонули даже аплодисменты, которых тоже было немало: аплодировали все присутствующие. Трезвинский растерянно улыбнулся и стал пятиться к выходу…

Из боковой двери вышел Шаляпин. Чтобы подойти к авансцене, ему надо было пройти шагов тридцать. Тем, кто выступал на эстраде, известно: такие расстояния очень затрудняют появление перед аудиторией. Есть какой-то оптимум времени, отпущенного на ваше «сближение с противником», то есть публикой. Если расстояние до рампы или до кафедры велико, надо прибавить шагу. Посмотрите, например, какою бодрой рысью вбегают на эстраду и убегают с неё самые почтенные артисты в Колонном зале Дома союзов. Но Шаляпин шел очень медленно.

Наверное, так шли триумфаторы в Риме. Ведь за торжественной церемонией въезда в латинскую столицу непременно стояли одержанные победы, привычка к власти над легионами и завоеванной страной, богатство и многие почести. Вот и у Шаляпина видно было, что не первый раз сегодня он вкушает этот неповторимый гул восторга и преданности зрителей.

Если до концерта — на лестнице — привычка к господству артиста-триумфатора постигалась мною по каким-то не слишком явственным признакам, если она была как хвост Павлина в сложенном виде, то теперь этот хвост развернулся огромным веером, нимбом — что я говорю? — не нимбом, а блистающим сиянием над всею фигурой певца. И все-таки этот восторг аудитории был только аурой — предвкушением художественных наслаждений. Шаляпин*еще* не пел сегодня. Он еще не касался своим искусством самых сокровенных чувств и мыслей двухтысячной толпы. Но именно сейчас сойдет к людям, сидящим в зале, эта радость. И потому так беснуются собравшиеся сюда люди самого различного социального положения, возраста, характера…

Шаляпин идет медленно, доброжелательно улыбается, одобряя и оправдывая восторги зала и немного иронизируя над ними. Да, это — победитель. Многократный победитель в прошлом, несомненный победитель сегодняшнего сражения со

зрителями — слушателями, человек, которому еще долгие годы предстоит побеждать и завораживать огромные сборища людей…

Шаляпин сцепляет пальцы обеих рук, подымает руки кверху и, потрясая ими, благодарит зрителей. Победная улыбка ни на секунду не сходит с его лица. Артист кивает головою, раскланивается на все стороны. Серия особенно ласковых поклонов, взглядов и жестов адресована наверх — в ярусы/Оно и правда: там просто бушует молодежь, не имеющая средств купить место в партере. В московских театрах прошлого была стойкая традиция: особенно тепло приветствовать зрителей галерки, ибо галерка-то, заполненная студентами, создавала истинный успех артиста, она горячо откликалась на все демократические и правдолюбивые моменты спектакля. Молодые зрители галерки бушевали еще долго после того, как холодный партер и скептические ложи бенуара перестали реагировать. Вот и Федор Иванович ясно показывает, что он слышит и ценит зрителей обоих верхних ярусов.

Наконец овация стихает. Анонсирован первый романс. За роялем — постоянный аккомпаниатор Шаляпина — Кенеман. В удивительной, настороженной сверхтишине зала зазвучали первые ноты интродукции. Мягко и певуче поступил голос знаменитого певца…

Мне не стоит здесь останавливаться подробно на исполнении Федором Ивановичем всех вещей, пропетых в данном концерте. Это сделано другими авторами во многих других воспоминаниях, и описания там будут точнее, полнее, взволнованней: я не слишком музыкальный человек. Многие из этих вещей записаны и передаются по радио в исполнении Федора Ивановича. Да и память сохранила мне подробности трактовки Шаляпиным только одной песни. О ней я и хотел бы рассказать здесь.

Слышал я, что, будучи первый раз в жизни приглашенным выступать в концерте, Шаляпин — молодой, никому не известный хорист провинциальной оперы, — одолжив чужой фрак, появляется на эстраде, не помня себя от волнения. Он решил тогда петь «Два гренадера». Волнение заставляет его начать эту песню очень тихо и медленно. Постепенно расходится артист — обнаруживает могучий голос, вкладывает темперамент и так далее… И кончает романс в полную свою силу, сразу овладев симпатией зрителей. И будто бы Шаляпин всегда именно так пел «Два гренадера» — то есть начиная в медленном темпе и вполголоса…

Так вот мне довелось услышать и увидеть совсем другую игру Федора Ивановича в «Двух гренадерах». От этого рисунка медленного крещендо многое осталось и тут, на описываемом

мною концерте. Но обыгрывался популярный романс о наполеоновских солдатах совсем иначе.

Шаляпин стал в трех шагах от рояля. Инструмент оказался у него с левой стороны. А певец, взяв левою же рукою ноты, стал внимательно разглядывать текст песни через золотой лорнет, висевший на цепи поверх фрака. При этом Федор Иванович, уже после того как началось музыкальное вступление в аккомпанементе, изобразил некоторое удивление теми строками, которые он прочитал под нотными знаками. Подняв брови кверху, медленно и негромко — с недоумением даже — артист проговорил под музыку:

Во Францию два…

Наморщив лоб, Шаляпин делает вид, что он впервые видит в тексте романса странное и редкое наименование рода оружия, к которому принадлежат его персонажи.

…два…гренадера?..—

озадаченно произнес Шаляпин и пожал плечами: дескать, вот выдумщики!.. Чего они тут написали…

…из русского плена брели…

Недоумение еще не ушло. Но появился интерес к тексту, а потом в мимике возникла печаль, минор, сопутствующий песне:

И оба душой приуныли, дойдя до немецкой земли…

Только тут певец отказывается от притворного названия стихов, которые составляют сюжет романса. Теперь он печалится за двух ветеранов. Он не желает больше играть в то, что ему непонятна тема песни. И великолепным жестом левой руки Шаляпин бросает ноты. Плотная бумага, как птица, пролетает по воздуху, точно опускается на середину лакированной крышки рояля. И это — не просто жест. Нет, он окрашен всячески: в нем и тревога артиста за судьбу героев романса, его волнение; убирая так резко ноты, Шаляпин приглашает нас не думать больше ни о чем, кроме печальной судьбы двух гренадеров…

Одновременно с тем, как улетели на черную поверхность инструмента ноты, разжатые пальцы выпустили, не глядя, лорнет. Блеснула золотая ручка и стекла, лорнет упал на всю длину цепи, к которой он прикреплен.

Теперь я — слушатель — остался один на один с певцом и ощущаю с волнением: как он горюет за тех, о ком поет! Сентиментальный рассказ о вере двух погибающих солдат в своего военного вождя захватил всех нас, сидящих в зале. Да, пока Шаляпин исполнял песнь о двух гренадерах, я чувствовал себя чем-то вроде бонапартиста. Очень жалко гренадеров; хочется, чтобы мечты их исполнились, и поскорее!..

Огромная человеческая печаль трепещет в богатых переливах

шаляпинского голоса. Печаль и сопутствующая ей надежда. Вот этой надеждой, верою в то, что сбудется желаемое, окрашено исполнение Шаляпина. А ведь путь к свершению несбыточной мечты был тяжелый. О том и повествует Федор Иванович, приглашая нас преклониться перед силою веры двух простых людей, воинов-патриотов, уже стариков и таких стойких в единственном деле своей бесхитростной жизни!..

Артист одновременно показывает нам, почти будто в драме, наглядно и ясно, героев романса и ни на секунду не исчезает сам, как певец, рассказчик, гигантски обогащенный музыкой, обогащенный силой и виртуозностью своего голоса, своим талантом. Любовь к двум старым солдатам, уважение к стойкой мечте их звучит в пении, в жестах, в мимике Шаляпина.

В финале песни, как известно, музыка переходит на «Марсельезу». И вот когда гремят бессмертные созвучия гениального гимна французской революции, а сюжет песни доходит до апогея, — зрители откровенно плачут. Ей-богу, я еще и сегодня помню, как по коже у меня бегали мурашки от сочетания мелодии «Марсельезы» с пением Шаляпина. Нужды нет, что к гимну революции пристегнут Генрихом Гейне любимый им (но отнюдь не нами) император. В эти минуты, повторяю, начинает казаться, что Наполеон — это тоже очень хорошо.

Тут выйдет к тебе император!..—

гремит шаляпинский бас, словно величественное и патетическое тутти в симфоническом оркестре.

И тебе хочется, чтобы этот увертливый император действительно появился бы и приласкал своих воинов за их ратные подвиги, терпение, за все земные муки, что приняты были ими во имя этого императора!..

Кончился романс. Опять началась овация. Но она стала еще более неистовой. Оно и понятно: сладостное волнение, испытанное всем залом благодаря великому искусству артиста, еще не остыло. Аффект, вызванный певцом, должен найти себе выход. И самое естественное — вылить свое возбуждение в проявлениях благодарности тому, кто одарил тебя этим счастьем.

А слышать Шаляпина было воистину счастьем.

Федор Иванович благосклонно принимает аплодисменты и клики аудитории. Он по-прежнему царственно великолепен, он улыбается. Но и на нем отразилось богатое содержание его песен. Не холодным виртуозом пел он о красоте природы, о любви, патриотизме, о надеждах и мечтах… Шаляпин сам растроган. Благодарное утомление артиста смягчило его. Меньше уверенности в его поклонах. Нельзя усмотреть иронии в улыбках и всех вообще его манерах хозяина над публикой (а хозяин он

стал в еще большей степени).

Не торопясь, как и прежде, Шаляпин уходит с эстрады, исчезает за гардиной, прикрывающей дверь. Через некоторое время он возвращается и уже снисходительно слушает бешеный вой, в котором почти невозможно распознать короткое словечко «бис!!!». Шаляпин подходит к рампе. Наиболее восторженные почитатели его таланта теснятся у помоста и, не закрывая ртов, вопят, глядя выпученными глазами на Федора Ивановича. А он благодарит каждого из них, останавливаясь на несколько мгновений ласковым взором на лице того или другого поклонника.

Потом артист уходит за кулисы. Снова возвращается. Снова уходит— и так раз восемь.

Но зал заметно пустеет. И вот, несмотря на то, что рев самых рьяных у рампы почти так же силен, как и за четверть часа до того, Шаляпин не появляется вновь.

И старик Трезвинский, давно уже ожидающий на заднем плане эстрады, у похожего на готический дворец органа, возможности произнести последние два слова своей роли: «Концерт окончен», — получает некоторую возможность сделать это. То есть в криках все тех же наиболее ретивых слушателей не совсем потонули эти слова. Но ретивые слушатели понимают, что им было сказано, и постепенно выходят из зала…

Вышел и я, чтобы вот до сего дня — и, разумеется, дальше— сохранить восхищение перед великим артистом, которого я слышал более тридцати лет тому назад.

Ф. И. ШАЛЯПИН и И. М. МОСКВИН

В семействе И. М. Москвина слышал я о следующем эпизоде.

В гостях у Саввы Мамонтова — создателя первой частной оперы в Москве, строителя Мурманской железной дороги — рядом за столом сидели Иван Михайлович Москвин и Шаляпин. Присутствующие стали просить Москвина рассказать что-нибудь (как известно, этот артист превосходно передавал и сценки И. Горбунова, и чеховские новеллы, и рассказы собственного сочинения; существуют даже патефонные записи этих вещей в исполнении И. М. Москвина).

Москвин, не покидая своего места за столом, начал читать. Шаляпин, дурачась, все время щипал Ивана Михайловича и тем, естественно, очень мешал ему. Когда Москвин закончил чтение, он сказал:

— Ну ладно, Федор. Ужо как ты будешь петь, я тебя тоще пощиплю!..

И действительно, скоро дошла очередь Шаляпину петь. Он исполнял свои песни, также оставаясь за столом. А когда он снова

сел, то спросил Москвина:

— Что же ты не щипался-то?

— Не смог, Федя! — ответил Москвин, взволнованным тем, что слышал…

1962

ИВАН МОСКВИН

Актеры нашего века имеют против своих предшественников то преимущество, что техника позволяет им оставлять зримые и слышимые следы своего творческого существования. В 1946 году в возрасте семидесяти лет скончался Иван Михайлович Москвин. Но и сегодня еще мы наслаждаемся звуковыми короткометражными фильмами, которые зафиксировали его исполнение ролей царя Феодора, горьковского Луки, Ноздрева. Добавьте сюда немые картины, поставленные в десятых и двадцатых годах, в которых главные роли играл Москвин; добавьте пленки магнитофонов и граммофонные пластинки…

Разумеется, это — ничтожно мало для такого выдающегося артиста. Но это и есть, а от Щепкина и Мочалова не осталось ничего!

Биография Москвина, как и весь путь Московского Художественного театра, в котором воссияло это имя, широко известны. Известно, что в день открытия МХАТа Москвин сыграл роль царя Феодора, а на другое утро проснулся знаменитым. Известно, что не сразу режиссура пришла к мысли поручить двадцатидвухлетнему актеру с неудачными внешними данными (к этим данным мы еще вернемся) труднейшую роль «гастролерского» плана. Нужды нет, что во МХАТе и речи не могло быть о «гастролерстве» (именно против системы бессовестного каботинства восстал новый коллектив), но роль-то все равно была ведущая из ведущих, заглавная для трагедии, недавно и впервые опробованная замечательным «неврастеником» П. Н. Орленевым на сцене Суворинского театра в Петербурге. Как известно, дотоле «Царя Федора Иоанновича» цензура ставить не разрешала.

А во вновь организованном Художественно-общедоступ- ном театре сперва был назначен на роль безвольного царя красивый актер Адашев, но, как сказали бы теперь, «не справился». И тогда Вл. И. Немировичу-Данченко пришла в голову счастливая мысль попробовать своего ученика по Филармонии И. М. Москвина.

Что из этого вышло, наверное, известно всякому, кто хоть немного интересуется историей русского театра: Москвин исполнял роль царя почти полвека — с 1898 года по 1946 год — то есть по самый год смерти. И как исполнял!.. О том у нас пойдет речь…

Мне уже приходилось отмечать при описании внешности иных артистов, что наличие невидных или даже непривлекательных данных может оказаться преимуществом. Так

было и с М. А. Чеховым. Так вот было и с Москвиным: короткие и не совсем прямые ноги, малый рост, все обличье плебея, которое артист и не старался преодолеть. Большая голова на узких плечах. Выпуклый лоб и развитая нижняя челюсть при небольшом и вздернутом носе, близорукие выпуклые серые глаза, требовавшие пенсне с ранней молодости, — таковы те черты, с которыми надлежало лицедействовать дебютанту. Добавьте к вышесказанному высокий тенор, часто срывающийся на фальцет, и нервный ритм в движениях, в речи, в быстрых реакциях на все восприятия.

Как ни странно, но для определения всех этих черт в их синтезе надо говорить о гармонии: да, и внешние данные, и ритм, присущий этому человеку, и голос, и нервный темперамент отлично сочетались, ладили между собою! А так как в обладателе перечисленных данных присутствовал подлинный и глубокий талант, то вот и получилось: невзрачный маленький москвич из Зарядья стал не только ведущим артистом своего времени, но и едва ли не первым носителем редких и ценных национальных качеств во всех ролях, которые он исполнял в театре, в кино, на эстраде… Ниже постараемся показать это на конкретных примерах из творческой практики артиста. Талант Москвина признан не только печатью и устными высказываниями знатоков и интеллигентов. Он подтвержден широкими массами народа: когда Иван Михайлович скончался, простые люди — крестьяне, рабочие, сельские интеллигенты и кустари из десяти окрестных областей — пришли в столицу на похороны. Иные из тех, кто желал почтить покойника, шли пешком десятки километров! Сказать по совести, для многих ценителей и деятелей театра и культуры подобная любовь к усопшему была неожиданной…

Однако вполне можно понять поклонников дарования артиста, ибо не только имя и фамилия его, но и амплуа (хотя в Художественном театре полагали, что амплуа не существует) обрекли Москвина на симпатии со стороны именно простых людей: ведь Москвин играл чаще всего персонажей, связанных со средою народа.

Выше я нелицеприятно описал внешность И. М. Москвина. Но этот «объективный» перечень ничего не сказал бы нам, если к нему не добавить существенных подробностей, так сказать, внутреннего характера. Вот лицо артиста.

В своей неправильности оно являет нам трагическую маску в русском варианте. Да, если те искажения, которые наносит па спокойные линии физиономии большое горе — то есть трагические обстоятельства, — занести на лицо типичного русского простолюдина, то получится именно облик Москвина.

Значительность, свойственная большому артисту, эмоциональная раскрытость и даже, я бы сказал, редкая и для артиста подвижность в мимике и вообще в реакциях на окружающее свойственны этим своеобразным и редким чертам. Не случайно народ признал именно этого актера выразителем своих переживаний и настроений.

Все, сказанное выше, окончательно стало понятным и известным только впоследствии (что и естественно). А в тот октябрьский вечер 1898 года на сцену в театре «Эрмитаж» в Каретном ряду в Москве (ныне здание разрушено, ибо оно обветшало и не могло больше служить для спектаклей) вышел очень молодой человек в гриме неудачливого и слабого отпрыска грозного царя.

А. К. Толстой — последовательный монархист, как говорили когда-то, английского типа — был убежден, что конституционная монархия во главе с достойным и ограниченным законами королем (царем, герцогом, императором) составляет идеал общественного строя. Не только в трагедии о слабовольном Федоре, но и в романе «Князь Серебряный», в сатирической поэме «Поток-богатырь» и в ряде других произведений маститый поэт высказывал именно эту точку зрения. И во второй части своей трилогии Алексей Константинович прямо вывел «властителя слабого», который- не может управлять великим царством.

Однако играть его можно по-разному. Мне посчастливилось видеть, как исполнял роль Федора П. Н. Орленев. Этот артист вообще предпочитал показывать аудитории патологические черты изображаемой им личности. Весь свой репертуар он заполнял демонстрацией болезненных проявлений нервного и психического характера. В своих мемуарах Орленев сообщает, что у него был родной браг — эпилептик. Брата рано поместили в больницу, там он и окончил свою короткую жизнь. Но в памяти начинающего артиста остались наблюдаемые им припадки падучей. Да п сам Павел Николаевич, очевидно, был эпилептоид. Ему было сравнительно легко воспроизводить на сцене приметы такого недуга. В Освальде ибсеновских «Привидений» в роли Лорензачио (одноименная драма А. Мюссе) и даже в Раскольникове Орленев угощал зрителей чуть ли не судорогами во время тяжких переживаний и размышлений своих персонажей.

Надо заметить, что основания для подобной трактовки роли слабого царя имеются. И младший брат Федора — Дмитрий, как известно, страдал падучей. И сам Федор свободно мог обрести страшную эту болезнь в результате наследственности или из-за дикой обстановки во дворце, в котором его неукротимый родитель осуществлял и пытки и убийства. Ведь Федор пережил

смерть старшего брата Ивана от руки отца!..

Но, на мой взгляд, и данные самого Москвина, и трактовка трагедии в Художественном театре гораздо глубже и ближе к истине показывают нам судьбу безвольного монарха.

У Москвина хватало темперамента и — в нужных моментах— истеричности, повышенной нервозности. Только в

противоположность Орленеву наш артист играл не эпилепсию вообще (патологических штрихов в спектакле не было), а очень конкретный образ несчастного в своем ненужном и тяжком для него величии человека. То было принципиально новое решение и роли, и всего спектакля.

Как известно, постановка Художественного театра поразила современников огромной подлинностью всей сценической обстановки, костюмов, утвари, архитектуры и интерьеров. Среди рецензентов, с удивлением и восторгом отмечавших небывалую реалистичность спектакля, был знаменитый фельетонист А. В. Амфитеатров. О том же говорили и Н. Е. Эфрос, А. Р. Кугель и т. д. И вот, мне кажется, Москвин стал одной из «подлинностей» трагедии в интерпретации В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского. Что я имею в виду?

В роскошных одеждах самодержца ходил по сцене маленький человечек, который все еще не привык к своей бескрайней власти, потому что, пока жил его страшный отец, юноша трепетал не меньше, чем все остальное население дворца, и всего Кремля, и первопрестольной столицы, и вообще всей страны перед взбалмошной жестокостью Грозного. Вот этого Орленев нам не давал. А Москвин в каждый момент пребывания на сцепе был робок прежде всего. Он и на престоле остался таким же загнанным объектом родительской свирепости, каким был до кончины царя Ивана. Единственный момент, когда произошла вспышка гнева у Федора (ему сообщили, что злые люди намерены развести его с царицею Ириной), только подтверждает слабость монарха: его интонации настолько истеричны, безвольны даже в самом крике, что не убеждает и реплика напоминания: вы-де забыли, что я сын царя Ивана…

Это решение делает честь и режиссуре, и исполнителю. Тут вспоминается изречение Станиславского: хочешь сыграть скупого, сыграй нам его щедрость…

Вот он двигается под низкими купольными сводами кремлевских палат — жалкий и некрасивый, хилый и запуганный с младенчества простой русский человек. Его маленькая неловкая фигура, особенно нелепая в златотканых царских одеяниях, вызывает жалость. Как нам придется говорить еще не раз, Москвин был смелым актером: он не боялся вызвать смех в

драматических ситуациях неожиданными срывами голоса, странными или глупыми движениями, нелепыми, на первое восприятие, интонациями и неуклюжестью всего облика и поведения. Но иной раз смешное в такой трактовке не вызывало смеха, ибо трагическая суть ситуации удерживала зрителей от веселья.

Впрочем, в роли Феодора артист часто вызывал хохот. Когда при первом появлении наивный царь пояснял митрополиту, что медведь на охоте очутился подле него совсем близко — «как ты сейчас, владыка!» — то публика откровенно смеялась над этой наивной бестактностью: сопоставление главы русской церкви со зверем. В каждом спектакле аудитория оценивала простодушие самодержавного хозяина русской земли… И дальше смех чередовался с перерывами в дыхании у зрителей по поводу печальных или сложных моментов интриги, тяжелых переживаний царя…

А общий вывод был таков: да, иным и не мог быть наследник самодура и садиста, нахлебавшийся при жизни отца всяких ужасов и страхов; видевший и безвинно пролитую кровь, и пытки, и смерти не только от рук палачей, но и от десницы самого царя. Забитый ребенок, так и не ставший мужем. Несущественно, что Москвин не приносил на сцену клинические симптомы падучей, как то делал Орленев. Эстетически даже более ценным представляется нам, что припадки и конвульсии хилого тела царя только прозревали в мыслях своих зрители, а не наблюдали их воочию на сцене…

Удача была полная. Редкая. Неповторимая. Чтобы данные артиста и трактовка роли режиссурой — и какой режиссурой! — совпали в такой мере, — случается в десятилетия раз. Бывают образы-роли, созданные каким-либо артистом настолько точно и емко, что, поглядев спектакль, уже не можешь себе представить изображаемого там персонажа иным, чем его играл данный артист.

Вот пример: наш современник Борис Бабочкин исполнял в фильме роль Чапаева тоже «монополистически». Для народа Василий Иванович сливается с игрою Бабочкина повсеместно. Более того: в иных клубах мне приходилось видеть в галерее деятелей гражданской войны наряду с подлинными портретами Фрунзе и Лазо, Буденного и Ворошилова, Блюхера и Тухачевского кадры и картины братьев Васильевых…

Так вот и царь Федор для меня (не для одного меня, конечно, а для сотен тысяч людей) есть Москвин. Одновременно с Москвиным некоторое время исполнял эту роль В. И. Качалов. А после смерти Ивана Михайловича два талантливейших артиста —

Н. П. Хмелев и Б. Г. Добронравов— облачались в парчовые ризы царские… И ни один из таких сильных соперников не стал вровень с Москвиным.

Помнится, скончавшийся уже артист А. А. Гейрот на мой вопрос: «Каково играет Федора Добронравов?» — ответил:

— До Москвина ему не дотянуть. Но он вполне на месте. Вот Хмелев — тот словно бы подмигивал в зрительный зал и сообщал аудитории: «Вы только не подумайте, что я и на самом деле царь или там в бога верую; я — народный артист и притворяюсь царем только для вашего удовольствия!»

Злые слова. Но, вероятно, в них есть доля правды…

Бывает так, что артист оказывается на высоте в какой-то одной части своей роли, лучше проводит те или иные сцены, а где-то уступает собственному же уровню. Москвин — Федор был сделан как монолит. Это было совершенным чудом — такое слияние роли с человеком. Федор рос в течение всего спектакля, по воле автора и режиссера обнаруживая всё новые и новые грани сложной и ущербной личности недолгого властителя Руси.

Москвин изображал терзания своего героя на троне и в жизни с удивительной достоверностью. Не условные страсти персонажа, а подлинные обстоятельства мучительной биографии царя-неудачника сообщал он публике. И вот что ссущественно: Федор был симпатичен зрителям. Его искренне жалели. А тем, кто стоит на непримиримой позиции — все монархи-де суть личности отрицательные, можно ответить: для идейной концепции пьесы гораздо целесообразнее играть самодержца в его неполноценности именно хорошим человеком. Будь на месте Москвина артист-«обличитель», воздействие спектакля уменьшилось бы. Такова логика искусства.

Ах, какой добрый и несчастный, растерянный и жалкий мужичонка — да, именно простой мужичонка! — ходил под сводами дворцовых палат и на площади перед Успенским собором! Он понимал свое бессилие, стремился сложить с себя «венец и бармы Мономаха», но и это ему не удалось! А в финале пьесы, когда ко всем напастям прибавлялось еще нападение лютых врагов — крымских татар («За Серпуховской заставой огни маячные виднеются: то хан идет!» — сообщает вестник), Москвин играл такой упадок сил, нахлынувший на его героя, что в зале плакали.

Я видел «Царя Федора Иоанновича» в Камергерском переулке в 1916 году и в Проезде Художественного театра в 1933 году. Должен сказать, что с годами блистательная актерская техника Москвина настолько выросла, что в 30-х годах поражало зрителя еще и виртуозное владение артиста своим аппаратом. Ничего не

потеряв в темпераменте, свежести собственного восприятия роли и в доведении до публики всех внутренних и внешних сторон образа, Иван Михайлович именно виртуозно распоряжался интонациями и силой голоса, модуляциями звуков (а тут они были особенно разнообразны), ритмом и характерностью движений и всем прочим. И такое бесподобное мастерство доставляло дополнительное наслаждение зрителям. Примерно так же наблюдаешь с восторгом техническое совершенство пианиста или скрипача, которое впечатляет наряду с эмоциональным строем исполняемого музыкального произведения.

К слову, приведу следующий эпизод: в 1936 году группа артистической молодежи (не совсем юной, а уже имевшей некоторый стаж) в Доме актера на Пушкинской площади в Москве ночью репетировала спектакль-капустник в честь возвращения со льдины арктической экспедиции И. Д. Папанина.

В большом зале было светло. На сцене мы (я входил в этот коллектив в качестве активного участника) повторяли и уточняли реплики обозрения, написанного для торжественного приема папанинцев в нашем Доме.

Квартира И. М. Москвина в те годы была в том же здании. Очевидно, ему не спалось, потому что внезапно мы увидели характерную фигуру артиста в конце зала. Иван Михайлович прошел до середины прохода и опустился в в кресло с краю двенадцатого примерно ряда. Некоторое время маститый артист сидел молча и наблюдал за репетицией. Потом он поднялся на сцену и включился в разбор авторского материала свободно и органично, словно он был режиссером данного капустника с самого начала. (Замечу: и в капустниках Художественного театра в начале века Иван Михайлович принимал активнейшее участие. Смотрите книгу «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского; воспоминания Н. И. Сац — там описано участие Москвина в детской игре на берегу Днепра; монографию Н. Е. Эфроса «Летучая мышь» — главы о возникновении этого кабаре из капустников Художественного театра и т. д.)

Надо ли говорить, что указания и выдумки Москвина оказались удивительно интересными?.. Мы все охотно подчинились его наметкам. Но меня поразило вот что: в числе персонажей нашего обозрения намечался пьяный обыватель обычного грубоватого типа. Его роль играл одаренный популярный артист — мой сверстник. Ему-то особенно много нового предложил нечаянный постановщик. Иван Михайлович просто играл всю роль пьяницы. И сотоварищ мой, разумеется, воспользовался драгоценными подробностями образа,

придуманными великим артистом.

И вот когда мой сверстник практически только повторил мимику и интонацию Москвина, я увидел явственно: насколько менее совершенна актерская техника моего приятеля по сравнению с техникой Москвина! Это примерно как если бы после Рихтера ту же пьесу исполнил на той же клавиатуре того же рояля способный, но гораздо менее сильный и технически и эмоционально музыкант.

Хочется еще рассказать об одном вечере, который я провел в обществе И. М. Москвина в доме его племянника — ныне покойного артиста Театра им. Вахтангова — А. И. Го- рюнова. Сын сестры Ивана Михайловича, известный актер,' унаследовавший дарование своего дяди, то есть уклон в характерные и комические роли, Анатолий Иосифович Горюнов, мой друг и сверстник, пригласил меня на празднование свадьбы младшего своего брата Валентина Иосифовича. Собрались в основном приятели жениха и хозяина дома. А в качестве почетных гостей во главе стола разместились И. М. Москвин и В. И. Качалов.

Василий Иванович скоро ушел, ибо чувствовал себя не совсем здоровым. Помню, однако, что тост за здравие старших товарищей— двух знаменитых артистов — провозгласил актер нашего поколения Б. В. Щукин. Это было еще до того, как Борис Васильевич первым сыграл роль Ленина. Но он уже имел на своем счету Егора Булычева…

В веселом застолье Иван Михайлович раскрылся крайне искренне и глубоко. Среди нас — молодых артистов и литераторов— он оказался самым веселым, шумным, остроумным. Он не притворялся «свадебным генералом», хотя на деле был именно таким: племянники позвали его как почетного гостя. А знаменитый артист шутил и трапезовал с нами вполне на равных. И походя сеял шутки и тосты, воспоминания, сценки, анекдоты…

О Москвине старые москвичи говорили так: «Когда Ивана Михайловича приглашаешь в гости, он спрашивает: «А чем будете угощать? Не поить, а именно угощать: я пироги люблю». И я сам убедился, что знаменитый артист был умелым и приятным «сображником». Он ушел из гостей в ту ночь последним. До шести утра веселился очаровательно и искренне. А ведь ему было под шестьдесят лет!..

Что касается шуток и воспоминаний, анекдотов и метких словечек, наблюденных в народной жизни и в среде профессиональных остроумцев (артистов, писателей, журналистов), то все сказанное Москвиным отличалось редким вкусом и умом. Из его шуток вырастало видение мира,

свойственное человеку талантливому и умному, прожившему значительную жизнь. Свобода суждений, свойственная людям значительной индивидуальности, выражалась в этих— на первый взгляд — пустяках… Но то были не пустяки, а отлично придуманные отклики на все, что окружало большого артиста и мыслящего интеллигента.

Вот почему я включил воспоминания мои о вечере за свадебным столом в отклик на творческую деятельность И. М. Москвина: с новой стороны открылся для меня Иван Михайлович, когда он веселился непринужденно и нечванно, когда цитировал воспоминания и остроты своих друзей и сверстников…

Москвин сыграл огромное количество ролей. И у меня нет возможности и права говорить обо всех образах, созданных этим артистом. Да оно и не требуется: моя цель — попытаться донести до читателей, которым не посчастливилось увидеть великого артиста, хотя бы отдаленное «зарево» от пожара его искусства — позволю себе перефразировать известные строки А. Блока.

Я ограничусь несколькими ролями.

Но перед тем как толковать о спектаклях и ролях, хочу высказать мнение, которое, возможно, вызовет протесты. Москвин был комиком высочайшего ранга. И конечно, из тех, кого в театрах именуют «характерными актерами». Он обладал и палитрою «неврастеника» (прошу извинить за устаревший термин). Но было у Москвина редчайшее свойство для его обширного амплуа: он был воистину велик в ролях людей своеобразных, несравненно изображал персонажей с резко выраженными индивидуальными способностями, и гораздо слабее исполнял банальных людишек. Тут действуют и законы диалектики: именно те свойства таланта, которые помогают создать личности редкие и глубокие, не позволяют воплотить столь же выпукло типы, коих основные черты встречаются часто и не переходят границы обыденного. Самый голос Москвина, система его движений и жестов, мимика и прочие актерские и человеческие качества сопротивлялись обыденности во всех ее проявлениях.

Одной из самых ранних ролей Москвина был Лука в «На дне». Как известно, автор, посмотрев спектакль МХАТа, заметил Ивану Михайловичу:

— Вы играете не то, что написано у меня. Но, может быть, так правильнее…

А что написал Горький? Заведомого шарлатана-бродягу, который утешает тех, с кем встречается в своих скитаниях главным образом с корыстной целью: ему самому больше перепадет, коль скоро ему удается успокоить тревоги «туземцев»

костылевской ночлежки…[2] А Москвин играл утешителя искреннего. Он полагал своим истинным долгом помогать в жизни неудачникам, обездоленным…

Тональность роли тут прямо противоположная царю Федору. Покой и утешение должен нести своим «пациентам» хитрый странник. Словно бы и не требуется темперамент, нерв, без которых не обойтись в роли человека, замученного тревожной юностью и непомерными заботами, свалившимися на плечи властителя царства. Но вот что интересно: родной брат Москвина — М. М. Тарханов, актер необыкновенно одаренный, дублировал Ивана Михайловича в роли Луки. Успех Тарханова был значительно меньшим, чем у Москвина, хотя Михаил Михайлович откровенно копировал «братана», на которого был похож и внешностью и голосом. В чем причина? Мне кажется, Тарханову в образе Луки не хватало именно темперамента. Зачем, казалось бы, нужна особенная страстность для того, чтобы произносить непылкие реплики сочувствия и призывы к терпению?.. А выходило так, что спокойные рассуждения и уговоры мудрого странника хороши тогда, как за ними ощущается страстное желание нести людям добро. Это мне напоминает живописный прием, принятый в лаках Палеха и Федоскина: чтобы достигнуть воистину золотого оттенка на поверхности шкатулки, сперва следует покрыть стенку коробочки яркой киноварью. И уже поверх красного слоя блистательно будет играть золото…

Покой Москвина — Луки был покоем лавы, застывшей на верхнем слое, но огненно-горячей где-то совсем близко к холодной корке. И там и сям происходили короткие вспышки: это когда чудовищное людоедское устройство жизни при капитализме поворачивалось своим оскалом именно на этом участке, где разместилась ночлежка Костылева, губя и калеча несчастных обитателей дна. Вот тут-то кроткий утешитель Лука тоже показывал зубы и обнаруживал лаву своего сердца!..

Специалисты-филологи отметили в свое время, что в речи Луки наблюдаются диалектизмы, свойственные разным губерниям России. Он применял идиомы и даже интонации и центрально-черноземных, и окающих верхневолжских, и сибирских, и южнорусских краев; в одной фразе пользовался словами отдаленных один от другого жаргонов. Филологи полагали это ошибкой. А на деле артист очень тонко подчеркивал бродячий образ жизни своего персонажа. Да, в скитаниях по Руси Лука нахватался всего, в том числе и самых разнообразных словес и говоров.

Особо надо остановиться на сугубо национальном характере Луки. И автор, и постановщик, и артист придали этому лицу

более чем оправданный колорит. Бродяги — «люмпы», «вагабонды» существуют во всем мире. Но только на нашей родине мыслим пожилой странник, который полагает для себя обязательным нести утешение людям Лука близок к святым — в народном понимании этого слова.

Это видно не только из поведения самого Луки, но и из отношения к нему окружающих. Неожиданно для автора артист Москвин внес трудные и прекрасные штрихи этого толкования в свое исполнение роли Луки.

Но тот, кто, прочтя вышеизложенное, подумал бы, будто Москвин был тепленьким и однозначно блаженненьким проповедничком в страшной среде ночлежного дома, впал бы в ошибку. Нет, Иван Михайлович оказывался, где надо, резким и злым; умел (согласно авторскому тексту) давать отпор бесцеремонным и своекорыстным посягательствам на чужой покой и чужую радость; умел пошутить (вообще юмор у Луки был очень сильный и активный: доселе звучат в моих ушах иронические и насмешливые нотки в рассказе Луки о том, как он заставил двух грабителей пороть друг друга в наказание за их дурное намерение напасть на самого Луку). А уж когда Лука повышал голос, то темперамент артиста (и персонажа) выходил из сферы нижнего красного слоя (прошу вспомнить мое сравнение с федоскинским лаком) на золотую спокойную поверхность образа. Горячая лава пробивала пленку лавы остывшей и клокотала, тревожа зрителей…

И. М. Москвин был активен на эстраде. Но и здесь он не изменял себе. Рассказы Горбунова (иногда они называются сценками) и инсценированные рассказы А. П. Чехова— вот его репертуар.

Начнем с Горбунова. Повторяю: есть возможность на грампластинках прослушать в исполнении Ивана Михайловича кое-что из Горбунова. Например, знаменитая сцена «Бомба».

Нет надобности определять здесь творческий профиль популярнейшего из наших авторов и исполнителей эстрадного диалога (и монологов) И. Ф. Горбунова. Скажем только, что даже среди великих русских писателей прошлого актер Горбунов отличался удивительным проникновением в самый строй русской простонародной речи. Иные из его реплик-изречений, написанных от лица простолюдинов, сделались пословицами («Кажинный раз на эфтом месте», «От хорошей жизни не полетишь» и др.). Лаконичность, комизм и точная характерность произведений Горбунова позволили им надолго пережить автора, скончавшегося в конце прошлого века. О воздействии на современников исполнительства самого Горбунова есть много письменных и

устных свидетельств. Среди таких записей — фразы из мемуаров Ф. И. Шаляпина, который пришел в восторг, услышав, сколь точно воспроизводит Горбунов действительность России.

Послушайте пластинку, на которой записан диалог Горбунова «Бомба». Интонации Ивана Михайловича выражают замысел и идею автора конгениально. Все тут есть — и невежественная похвальба «эрудицией» со стороны одногб собеседника, и дотошность в споре другого. И ехидные интонации вопрошающего и уклончивые ответы того «специалиста», который мало чего знает о «бонбе», однако авторитетно утверждает свою ученость…

Три рассказа Чехова дали возможность Москвину изобразить необычайно глубоко и точно трех персонажей, характерных для той эпохи. Общеизвестно, что новеллы Чехова легко превращать в произведения драматургические, ибо они сделаны столь лаконично и с таким прямым действием, что маленькие пьесы получаются из многих беллетристических сочинений этого великого писателя.

«Злоумышленник» построен как допрос следователем тупого мужичка, обвиняемого в отвинчивании гаек от железнодорожных рельсов. Следователь равнодушен и строго официален. Он, конечно, понимает, что перед ним не злоумышленник, а забитый человечишко, который даже не постигает толком, в чем его обвиняют. Роль следователя мягко и умно вел замечательный актер Художественного театра В. Ф. Грибунин. Однако надо сказать, что даровитый характерный артист этот по своей палитре был настолько отличен от Москвина, что и на спектаклях МХАТа, и в совместных выступлениях на эстраде Грибунин словно бы при- тушивал все краски собственной роли, если рядом с ним оказывался Москвин. Почему это происходило? Мне кажется, талант Москвина надо уподобить буйной живописи (допустим — Малявина), а Грибунин обладал дарованием гораздо более мягким. Его хочется сравнить с пастелью или акварелью… И конечно же, соседствуя с Москвиным, Грибунин проигрывал. Он знал «соотношение сил» своих и своего друга. И никогда не пытался состязаться с Иваном Михайловичем в темпераменте, нерве, как говорят актеры, и прочем…

Те, кто видели «Село Степанчиково», «Вишневый сад», «Горячее сердце», подтвердят сказанное выше: Грибунин играл сочно и ярко, пока на сцене не появлялся Москвин. А в чеховских миниатюрах Грибунин вел себя как резонер. Вот и следователя он играл спокойно и вяло. Это было уместно. В таком покое лучше сказывалась страшная машина правосудия, которая не вдается в истинную суть дела, а работает как тупой механизм, действующий на параграфах уставов и положений…

А Москвин стоял перед столом следователя, одетый в обычный костюм артиста на концерте. Но его проникновение в образ бестолкового поселянина было столь полным, что казалось, будто на нем мы видим лапти и онучи, «син- тетюревые» полубумажные штаны в полоску, выцветшую ситцевую рубашку с заплатами, а в руках — замасленный картузик… И такою обреченностью, такою грустью веяло от всего облика «подследственного», что, несмотря на безумно смешной текст, зрителям хотелось плакать. Невозможность довести до сознания следователя нехитрые соображения, которыми руководился этот заморыш, свинчивая с рельсов гайки для своей рыболовной сети в качестве грузил, — омрачена еще и предыдущим опытом «мужика»: он в прошлом немало перенес оскорблений, ущербов, несправедливостей от «господ»… Безукоризненно деревенское произношение всех слов и речений в репликах подследственного, настоящая тоска и раздражение его против притеснителей из «начальства» превращали сценку в некое крещендо истинной драмы. И когда следователь сообщал мужичку, что его сейчас возьмут под стражу, это звучало истинным финалом маленькой бытовой трагедии. Я не видел никого, кто мог бы лучше и значительнее Москвина сыграть данную сцену.

В «Канители» Чехова партнершей Москвина была Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина. Существенно здесь вот что: эта прекрасная артистка никогда не служила в Художественном театре. И тем не менее Москвин был прав, когда именно ей предложил исполнять роль глупой старухи, для которой составляет списки имен «за здравие» и «за упокой» дьячок в деревенской церкви. Отметим сперва, что Мария Михайловна — прирожденная москвичка, и в устной речи она была на уровне самого Москвина. Такого ясного, народного говора, такой мягкой простоты в интонациях и специфически московских ударениях я не слышал даже у корифеек Малого театра: эти прославленные артистки говорили на сцене и в жизни великолепно, однако им присуща некоторая аффектация «говора московской просвирни» (А. Пушкин); их орфоэпия была чрезмерно безукоризненной и подчас звучала напыщенно…

М. М. Блюменталь-Тамарина отличалась такою органичностью во всех ролях, что это казалось уже чудом: словно бы рампы не существовало. Добродушная, с ироничной лукавинкой старушка беседовала не с огромным залом театра, а лично с тобою — в каком бы ряду ты ни сидел… Артистка очень рано перешла на амплуа пожилых женщин. И в образе бестолковой молельщицы не вызывала сомнений: именно такими и были по сути старушки, которые давно уже простили себе

полное отсутствие смысла и логики в своих поступках, думах, высказываниях. Привычную чушь в репликах завсегдатайки церковных служб Блюменталь-Тамарина подносила зрителям с интонацией такого убеждения в своем праве быть идиоткой!.. Вернее, с таким пренебрежением к тому, что кого-то может раздражать или огорчать ее глупость, что одно это вызывало уже смех у аудитории. А наряду с блестяще найденным тоном веселил еще зрителей и дивный чеховский текст!

Москвин здесь играл одного из тех полуинтеллигентов, которые у автора вызывали неизменное раздражение. Антон Павлович, пожалуй, резче, чем о какой-либо другой социальной категории, высказывался именно обо всех этих фельдшерах, конторщиках, дьячках, письмоводителях, околоточных, кондукторах, почтовых — чиновниках, парикмахерах, жандармах, приказчиках и т. п. Умного и деликатного писателя огорчала надменность, которую почти неотвратимо обретали полуинтеллигенты с ничтожными знаниями и навыками, присущими их нехитрым профессиям. В прежней России простолюдин, который хлебнул немного грамоты и добился места, возвышающего над породившей его средою, почти всегда вел себя кичливо и грубо по отношению к «нижестоящим» (как сказали бы теперь) лицом. Это не мешало, конечно, таким типам по-хамелеонски окрашивать в тона подхалимства свои реплики, обращенные к «вышестоящим».

Кстати, в кинофильме «Хамелеон» по рассказу Чехова И. М. Москвин играл роль околоточного Очумелова, то есть именно хамелеона, демонстрирующего весь спектр: от начальственной грубости до угодливости тем более страшной, что она совершается, так сказать, заочно, — ведь объекта столь бессовестного лакейства, то есть самого генерала на сцене (на экране, словом — на площади, где происходит действие рассказа), нету. Заочное холопство — это даже сильнее раболепства перед реальным лицом.

Играл Иван Михайлович околоточного блистательно.

Опять все было предельно достоверно. И привычка к своеволию, существовавшая у чинов царской полиции; и «чувство конъюнктуры», как сказали бы сейчас; и не то что грубость, а откровенное хамство; и та имитация офицерского шика, которая опять-таки свойственна была чинам полиции (помните, у Горького в пьесе «Последние» дочь полицмейстера говорит: «Ходят к нам полицейские и притворяются военными»?), — все это Москвин передавал виртуозно. Но я боюсь подробнее говорить о кнноролях нашего артиста, ибо и так уже мои заметки разрослись непозволительно.

Вернемся к сценке «Канитель». В этом диалоге, пожалуй, ведущая роль была у М. М. Блюменталь-Тамариной: ей принадлежали все самые смешные реплики. Это она своей тупостью вызывала смех зрителей. Разумеется, и дьячок— Москвин смешил, все более раздражаясь на идиотку, которая зря отнимает у него время, сбиваясь с толку поминутно. Вот тут-то и обнаруживалась артистическая дисциплина у ортодоксального ученика Станиславского и Немировича-Данченко: Иван Михайлович не стремился выйти на первое место во внимании публики. Он не мешал старухе получить свою долю успеха. В какой-то мере он вел себя так, как обычно вел себя в партнерстве с самим Москвиным Н. Ф. Грибунин.

И все равно получалось смешно у обоих. Короткая сценка освещала дремучий быт забитой царской деревни. Молельщица, которой не под силу для себя самой определить, кто из родни умер, а кто жив; причетник, понаторевший в заработках за счет неграмотной паствы, — неизвестно, кому надо было отдать пальму первенства. В интонациях Москвина сквозила обыденность для дьячка совершения самого этого дела — писать за неграмотных. Такие услуги мужикам и бабам для него привычный и систематический заработок. Нетерпение у него вызвано еще и тем, что, возясь с этой старухою, дьячок теряет другие пятаки и алтыны, приготовленные ему прихожанами. И злость в коротких репликах грамотея все возрастает, веселя нас — зрителей.

Как точно и забавно изображал Москвин это возрастающее раздражение! Голос звенел все громче, сквозь многочисленные «ну?!» проступала невысказанная брань. В церкви «выражаться» не пристало старому причетнику. Но и не было надобности выговаривать слова «неудобные к печати» (как сказал Гоголь): они сами проступали сквозь приличные обороты речи…

Уходили Мария Михайловна и Иван Михайлович под овацию. Зрители в любой аудитории безошибочно оценивали блестящее мастерство артистической пары, их соответствие подлинному быту прошлого. Притом смех был добрый: публика жалела и старуху и ее невольную жертву — то есть дьячка, которому нелегко дается его скудный заработок грамотея.

В «Хирургии» роль пациента — одна из самых смешных даже в чеховской юмористике. Комически воспринимаются публикою сами по себе отнюдь не забавные цитаты на церковнославянском языке, которыми начинал Антон Павлович реплики Вонмигласова. Все эти «согрешихом и без- законовахом» и прочая архаика обретают неожиданно юмористический характер, когда они великолепно выражают мелкие и физиологические

переживания человечка, страдающего от зубной боли. Затем действия фельдшера, который только что не бьет пациента, крайне комичны. Вопли больного, беготня, проникновение в отверстый рот дьякона и инструментов, и рук эскулапа… Но к чему рассказывать сухим языком перечня восхитительный диалог и поступки обоих персонажей?..

Иван Михайлович подходил для роли зубострадальца, если можно так выразиться, наверное, более всех артистов: его тенор, часто переходящий в фальцет, его открытый темперамент, его нервный ритм, походка и жесты — все словно создано было для этого скетча…

А фельдшер — Грибунин снова играл резонера. Но органичное и удивительно искреннее дарование артиста и тут окрашивало в нужные тона подсобную роль. То, что фельдшер не пытался загородить своей особою блестящую игру дьякона, было наилучшей расстановкой сил. Еще Аристотель заметил, что веселят людей неприятности мелкие. Зубная боль воистину смешна, а серьезные недуги заставляют сочувствовать страдающему человеку, и смех исчезает. Так вот вопли и стоны Вонмигласова ужасно веселили публику…

От Вонмигласова, Очумелова, дьячка в «Канители» естествен переход к роли Епиходова в «Вишневом саду». В моей специальной работе «Чехов — юморист» я пытался доказать, что, став большим писателем Чеховым, Антон Павлович не утратил приемов юмористики Антоши Чехонте. В тех случаях, когда он полагал правильным и уместным вводить комические элементы в описываемую им действительность, Антон Павлович пользовался всею палитрою своих прежних средств для речевой и действенной характеристики соответствующего персонажа или ситуации. И вот пример: глубокий и типичный образ приказчика, отмеченного прозвищем «Двадцать два несчастья», прямо перекликается с теми полуинтеллигентами, которые нам знакомы по ранним рассказам Антоши Чехонте. Это не значит, что можно или нужно исполнять Епиходова в том же ключе, что Очумелова или Вонмигласова. Но прирожденная органичность актера Москвина помогала ему действующих лиц из юмористических рассказов и сценок Чехова играть проникновенно, не комикуя и не переходя границ реализма. И Епиходов с его нелепыми жестами и словечками, с его вычурными оборотами речи, с самодовольными жестами и и позами мог показаться родным братом личностей, выведенных в шуточных сюжетах. Однако было совсем иначе.

Поглядите на фото, изображающее Епиходова — Москвина. Даже манера носить шляпу (редкий в ту эпоху головной убор в деревенской обстановке) говорит нам о претензиях ее обладателя;

оцените гримасу гордыни, искривляющую лицо Епиходова; а пальцы руки, которые сложены как-то особенно нелепо, но опять-таки с потугами на значительность!..

Москвин был смешон и в те минуты, когда разговаривал с предметом своей любви, когда смотрел на Дуню, когда ревновал ее к наглому лакею Яше (тоже удивительно живая и впервые на русской сцене столь ясно, хотя и сложно, выведенная фигура; опять-таки полуинтеллигент, твердо убежденный в своем превосходстве над «мужичьем»)… Как же достигал Иван Михайлович этого совмещения комического элемента и грустных переживаний своего персонажа?

Основа в таких случаях одна и та же: искренность во всех «предлагаемых» обстоятельствах. Существует и обратная трактовка комических ролей. У того же Чехова нельзя исполнять без иронии обоих партнеров водевиля «Медведь»: если пытаться уговорить зрителей, что всерьез существовали сей отставной офицер и сия безутешная вдовушка, ничего не получится. Публика отвернется от этого чудесного сюжета. А в «Вишневом саду» крупинки сомнения в истинности всего происходящего достаточно, чтобы охладить внимание и симпатии зрительного зала. И наиболее опасным в этом смысле является положение Епиходова.

Позволю себе аналогию: в «Анне Карениной» героиня сошлась с подполковником Вронским, и это всеми воспринимается как абсолютная истина. А ну-ка автор написал бы, что Анна Каренина вышла замуж за полковника Скалозуба?.. Этого себе вообразить нельзя. Вот так и тут: для того чтобы зрители поверили в «сосуществование» в одном и том же имении Епиходова и Раневской, требуется от обоих исполнителей подлинная человеческая глубина. Причем Епиходов обязан быть трагичным не в ущерб, а в развитие всех смешных сторон неудачливого приказчика. Москвин давал эту двуплановость безукоризненно. Пожалуй, из всех действующих лиц он был самый печальный. И огорчения, доставляемые ему Дуняшей, и мелкие уколы от мелких же, но столь частых «несчастий», и, наконец, его забавное миропонимание «интеллигентной, непонятой окружающими и одаренной личности» требовали этой интонации постоянной грусти. А она-то и была смешнее всего. Представляете се^ бе — байронизм субъекта, у которого каждая деталь костюма отдает не то чтобы ярким, а прямо уж звонким безвкусием, у которого каждый жест в отдельности и все повадки в целом комичны в своей уверенности: я-де личность выдающаяся…

Думаю, уместно будет привести слова замечательного русского хирурга С. И. Спасокукоцкого: «Врач понимает, сколь

мало ему известно о болезнях и о человеческом организме, а фельдшер думает, что знает всю науку». Неправда ли, это перекликается с точкою зрения А. П. Чехова на полуинтеллигентов прошлого?

И вот в апогее комической роли И. М. Москвин вызвал волнение зрителей не меньше, чем беды, свалившиеся на Раневскую, Аню или Гаева… Удивительна эта способность большого актера заражать своими переживаниями тысячу людей, которые только что смеялись над поступками и словами того же самого персонажа пьесы! И конечно, в основе такой реакции зала лежали драгоценные свойства актера Москвина: его глубокий и легкий темперамент; его виртуозное владение всем актерским аппаратом; его чувство стиля, которое позволяло ему не нарушать сложную и мягкую тональность спектакля при исполнении отнюдь не мягкой, а буффонной почти роли…

А сейчас мне хочется говорить о Москвине — Хлынове. Роль взбалмошного богача самодура в пьесе А. Н. Островского «Горячее сердце», на мой взгляд, принадлежит к лучшим созданиям артиста. Вообще надо заметить, что этот спектакль вышел на редкость удачным. Не случайно и по сей день на сцене МХАТа активно повторяется эта постановка Станиславского.

Однако из наиболее сильных произведений великого московского драматурга «Горячее сердце» органически построено так, что в нем линии комически характерные сильнее, интереснее любовных интриг. Трудная любовь Параши и Василия не слишком увлекает публику, внимание которой отвлечено на галерею воистину уморительных персонажей зрелого и пожилого возраста. Интриги во дворе купца Куруслепова; кутежи миллионера Хлынова; поведение хитрого городничего Градобоева, умело лавирующего среди почетных граждан и домовладельцев; наконец, веселое переодевание уважаемых лиц в шайку разбойников в лесу — все это куда занятнее грустных свиданий куруслеповской дочки и ее «смирного», как говорили в старину, возлюбленного.

И Станиславский усилил крен в сторону жанровой линии пьесы. Разумеется, это было сделано с присущим великому режиссеру тактом: ни малейшего умаления эпизодам, отведенным для молодой пары, не было. Но любовные сцены, естественно, оказались бледными рядом с комическими эпизодами характерных персонажей. А играли их Москвин, Грибунин, Тарханов, Ф. Шевченко (супругу Куруслепова), Добронравов, Хмелев.

Известно, что В. Э. Мейерхольд пришел в восторг от спектакля и сам посещал несколько раз «Горячее сердце», и всех

своих соратников и друзей уговаривал пойти посмотреть новый триумф Станиславского…

В таком-то сверхудачном представлении на долю И. М. Москвина выпала роль богача Хлынова. Существует несколько фотографий — они воспроизводят артиста в гриме пьяного неврастеника, который не только требует от всех, чтобы пили вместе с ним, но даже в каменные пасти коряво изваянных львов, что украшают собственный его степенства сад, пытается влить вино. Кстати, декорации написаны были великолепным художником Н. Крымовым. И поскольку спектакль идет доселе, у москвичей есть полная возможность полюбоваться этими чудесными пейзажами заштатного городка эпохи Николая I, в котором происходит действие.

Повторяю: все играли хорошо в этом спектакле. И тем не менее Москвин выделялся среди «равных». Подсказанное ему постановщиком, то есть Станиславским, зерно образа Иван Михайлович осуществил удивительно интересно, смешно и точно. Казалось бы, определение «точно» не слишком подходит для творческих явлений. Ан на деле именно точность — то, что называется «попаданием в яблочко», — присуще многим феноменам литературы и живописи, зрелищ и музыки. Кто же не знает радости зрителя, слушателя, читателя, который, впитывая в себя соответствующим образом произведение искусства, повторяет внутренне, и притом многажды повторяет: «Именно! Лучше не скажешь! Не нарисуешь! Не сыграешь! Точно! Именно так и нужно было! Именно так и бывает!» Удивительно в подобных случаях вот что: ведь слушатель — зритель — читатель не полагает себя знатоком данного искусства. У него нет эрудиции и изощренного вкуса, собственной программы в данной области… Да он и не претендует на такое всеведение. Зритель — слушатель — читатель чутьем постигает, что ему предложено наивернейшее решение. Возможно, кто-нибудь возразит: а разве нельзя себе представить, что другой талант создаст свой вариант, который окажется не хуже, а то и лучше этого? Конечно, можно, и они существуют на деле — эти иные решения. Но для сегодняшней аудитории (особенно в театре или на концерте) то, другое, решение нереально. Его нет в действительности. И потом: любое искусство не имеет ничего общего с чистой логикой или математикой. Это логика вправе утверждать: если ка- кая-либо точка признана наивысшей, значит, нет в природе другой более высокой точки. А в искусстве она возможна— другая более высокая точка. Но только не рядом с первой. И не одновременно…

Но оставим теорию. Лучше обратимся к тому, что творил И.

М. Москвин в роли Хлынова. Он показал клинически верный портрет человека, страдающего от неврастении. Такая неврастения там и сям переходит уже в психостению. В наш век — увы — и то и другое явление массовое. Но во времена Островского среди сытых купцов не так уж много было слабонервных субъектов с чрезмерно быстрой реакцией, со склонностью прослезиться по пустякам, с непременным частым чередованием настроений: сейчас подобный субъект весел и окружающих приглашает веселиться, а через минуту — глядишь — он уже почти плачет, и требуется его утешать, как дитя малое…

Это уже неврастения в сильной степени. Но она и нужна для обрисовки вожака всяческих дебошей и безобразий, которыми искони славилось купечество. У Островского понятно, откуда берутся дебоширы. Богатство, соединенное со скукой захолустной (как, впрочем, и столичной) жизни среди приписанных к первой гильдии почетных граждан, и дает эти никогда не прекращающиеся эксцессы. Тема кутежей и озорства в пьяном виде была традиционной в прошлом веке при описании купеческого быта в журналах и. на эстраде. Но в большой литературе она встречалась реже. Заслуга Островского в том, что он написал комедию о праздных безобразниках.

Первое появление Хлынова на сцене сделано очень выразительно у автора и решено постановщиком: на барке, вмещающей целый хор, приплывает на сцену по реке рыжий красномордый бородач с буйными кучерявыми кудрями. На нем — и «цепка» золотая от часов, и булавка в галстухе с камнем в десять каратов, и перстни на каждом из пальцев (а то и по два кольца на пальце). Певцы одеты в старинного покроя кафтаны, словно это архиерейский хор. И громкоголосым ревом «ансамбля» дирижирует сам хозяин. Подняв кверху кулаки, на которых сверкают разного цвета «супиры» — так называет в той же пьесе приказчик Куруслепова Наркис сапфиры, — Хлынов с удивительным мастерством руководит мелодией и силою звука в песне…

Когда в 1926 году я увидел эту сцену, сразу вспомнил: в 1920 году на концерте в Колонном зале мне посчастливилось посмотреть необычный номер: И. М. Москвин дирижировал комическим пародийным хором…

Вообще надо сказать, что пародии на хоры, чаще всего на те, которые выступали некогда в пивных, обрели уже некоторую традицию в наших театрах миниатюр, капустниках и т. д. Еще бы! Как пройти мимо этих ансамблей, состоящих из личностей, от которых, кроме сравнительно верного слуха, ничего не

требовалось? Да и самые дирижеры вербовались среди певчих, изгнанных за пьянство из подлинно музыкальных капелл. Вульгарные и смешные повадки такого хормейстера и таких хористов дают отличные возможности для смешного. Хор из пивного заведения показывали еще на капустниках МХАТа — тех самых, откуда вырос театр «Летучая мышь». И там Иван Михайлович имитировал безграмотных, но самонадеянных регентов. Вот почему и возник в трудном 1920 году пародийный ансамбль. Легко догадаться, что и репертуар, исполняемый перед столиками, за которыми слушатели — посетители насыщаются и распивают крепкие напитки, дает богатую пищу для смеха.

Бас, воющий песню «Помню, я еще молодушкой была»; сентиментальные жестокие романсы с нелепыми смещениями слов и с ужимками хористов и дирижера; бессмысленные искажения мелодии; наконец, просто комические трюки всего состава хора… Это великолепно делал Москвин в 1920 году.

Помню, шла песня «Ах, зачем эта ночь…». Иван Михайлович не только усиленно дирижировал, но и вел сольную партию:

Ах, зачем эта ночь

Так была хороша?!

Не болела бы грудь…

Тут Москвин строго поглядывал в обе стороны на хористов, стоявших шеренгою рядом с ним, и отрывисто командовал в прозе:

— «Грудь» оборвать!

Возникала короткая ритмическая пауза, а затем дирижер кивком головы приглашал участников капеллы продолжать:

Не страдала б душа!

И снова ведет запевала — регент:

Звуки вальса неслись,

Веселился весь дом,

Я ж в каморку свою…

— «Свою» оборвать!

Пауза.

Возвращался тайком…

И так далее.

Но в «Горячем сердце» движения дирижера, естественно, обрели иную подоплеку. Кичливость богача, от которого зависит многочисленная челядь — и состоящая в хоре, и всякая иная, — накладывает отпечаток на манеры Хлынова. Ведь если Хлынов желал позвать своих услужающих, он кричал:

— Народы!!!

Не более, не менее…

И воистину выбегала целая толпа холуев в самых различных

одеяниях. Но, чтобы оправдать эту поспешность, эту многочисленность прислуги, хозяину нужно обладать таким напором, такою истерической даже уверенностью в своем праве повелевать «народами», которые не многим под силу — и в жизни, и на сцене. Вот где пригодился раскрытый и сильный темперамент артиста Москвина. Его и смешное, и отвратительное для нормального человека, и злобное тремоло в вопле «народы!!!» и в некоторых других угрозах даже собственным гостям оглашало театр словно трубный глас.

Боже мой, какой фонтан веселья, игривости и шалых движений, возгласов, поступков выбрасывает из себя упоенный своим могуществом уездный амфитрион! Думается, и конца-краю не будет этим проказам и приказам. Ан вдруг Хлынов затихает, как резиновый чертик, который буквально уши резал своим писком, но вдруг умолк и свесился с руки, державшей его: воздух вышел из игрушки. Так то — именно игрушка! У нее не может быть судьбы иной: попищала, и баста. А Хлынов-то почему затих и увял?

По причине неврастении. Сказать по совести, я сам неврастеник, и мне отлично знакомы эти переходы от чрезмерного возбуждения к полному упадку. Вот Хлынов примолк, завздыхал и еле слышным жалобным голосом обращается к своему «оберцеремониймейстеру» по имени Аристарх — тому представителю бесчисленных «народов», в обязанность коего входит придумывать развлечения для хозяина. И сегодня в моих ушах явственно звучит жалобная, детская интонация мягкого москвинского голоса:

— Листа-а-арх!

— Чего тебе? — спокойно вопрошает Аристарх.

— Что мы вечером станем делать?

И такой ужас перед вечером, который нечем будет заполнить, обнаруживает сомлевший тиран, и сразу понимаешь: вот еще чем питаются эти безумные всплески кутежей, дебошей и своеволия — страх перед прострацией, которая наступает во время упадков духа.

Аристарх, который, пожалуй, единственный во всей округе не пресмыкается перед Хлыновым, ибо отлично знает: без его затей и дня не проживет взбалмошный хозяин, — Аристарх отвечает кратко и деловито:

— Я змея припас.

— Дурак ты, братец! — тревожно восклицает Хлынов. — Змей-то еще укусит кого!

В интонации Москвина зрителям чудилось, что опасное пресмыкающееся уже совершило укус и успело даже обратно

вобрать в пасть ядовитое жало. Тут обычно гремели аплодисменты. А когда они затихали, Аристарх продолжал:

— Ты больно умен! Змей-то бумажный!..

И опять Хлынов издавал протяжно-жалобное междометие:

— А-а-а-а…

Наверное, так стонал спасшийся от кораблекрушения моряк, когда на необитаемом острове, до которого донесла его волна морская, пытался он обратить на себя внимание мимо идущего судна, а затем убеждался в том, что корабль не заметил его сигналы и прошел мимо. Следовательно, снова надвигались на Робинзона одиночество и тоска:

— А-Ъ-а-а…

А в скором времени истощенные буйством нервы купеческого Нерона снова восстанавливали на какое-то время свои силы, и снова звучали тремоло шуток, воспринимаемых окружающими как приказы, приказы, похожие на издевательские шутки…

И тут Хлынов объявлял вполне серьезно, что «Васька на бубне стал хорошо понимать!». Нет, вы только вдумайтесь в эту формулировку: Хлынову уже постоянно потребен был музыкант, который услаждает слух своего мецената игрою на бубне!..

Мне рассказывали, что для маскарада в последнем действии, когда господа купцы переодеваются разбойниками, сперва приготовлены были карнавальные костюмы обычного типа: полумаски и маски, домино, одеяния рыцарей и пажей, пиратов и звездочетов. Но Станиславский, испробовав эти аксессуары, объявил, что получается нарочито и неубедительно. Решено было остановиться на «подручных» материалах. И когда ряженые «их степенства» оделись в соломенные колпаки, холстиновые рубахи и порты, лубяные шлемы, взялись за плетенные из хвороста щиты, мечи и тёса, тут сразу возник нужный колорит мистификации (или розыгрыша, как сказали бы сейчас). Разумеется, в такой атмосфере Хлынов — Москвин расцвел необычайно… Вот где он мог раскрыть свое стремление к буффонаде, к шуткам, пугающим окрестное население, к грубым «розыгрышам». Еще бы, в округе появились разбойники, — кого не ужаснет такая весть?..

Мне посчастливилось быть зрителем на концерте в Большом зале Консерватории, где И. М. Москвин играл сцену «Надрыв на свежем воздухе». Его партнером — исполнителем роли Алеши Карамазова — оказался И.М.Кудрявцев, артист мягкий и тактичный (он играл Алешу в спектакле 20-х годов).

Всего одна сцена — минут пятнадцать сценического действия. Оба актера в своих костюмах. Ни декораций, ни гримов, никаких аксессуаров.

Вот они выходят на авансцену — взволнованный штабс-

капитан в отставке и доброжелательный, чуткий юноша, которого автор полагал главным действующим лицом романа. Нынешнему читателю не до конца все ясно, в чем трагедия бывшего штабс-капитана. Офицеры являли собою касту— один из самых верхних слоев общества империи. Состоять в этой касте — большая честь. Но быть исключенным из офицеров — катастрофа непоправимая и постыдная. Вот что омрачает душу бывшего обер-офицера. В этом смысле ему близки страдания Екатерины Ивановны Мармеладовой, супруги пьяного чиновника из «Преступления и наказания». И той тоже отравляют существование не одни лишь бедность и недостойная среда, но еще и воспоминания о прекрасном, лучезарном — если глядеть из сегодня — прошлом.

Трудно, но возможно сыграть убедительно роль капитана «Мочалки», как прозвали Снегирева за жалкую его бороденку, в полном спектакле, где внятная инсценировка доносит до аудитории замыслы автора и расстановку сил в сложной фабуле. А у Москвина на эстраде в тот вечер за спиною была не улица города Скотопригоньевска (хотя бы в виде декорации), а большой многотрубный орган (в то время еще не снята была дощечка, гласящая, что мощный инструмент сей есть «дар фон Дервиза» — был такой меценат в дореволюционной Москве).

И все-таки с первых шагов артиста из боковой двери к середине эстрады (какая же тут сцена?) мы, зрители, ощутили: появился человек трагической судьбы. Не в смысле древнегреческих героев, скандирующих красиво написанные жалобы на богов, а наш современник. Его страдания близки всем нам, сидящим в зале: это — беды, существующие в нашу историческую эпоху. Еще не настолько изменились личные судьбы людские, чтобы от нас далек стал человек по кличке «Мочалка». Бедность и обиды от грубых людей — кому ж непонятны такие горести?..

А он уже заговорил — субъект с внешностью и в костюме нашего любимого артиста Москвина, но с душою и пережитыми несчастьями исключенного из царских офицеров, нищего отца и мужа, человека, претерпевающего чуть ли не ежедневно всякие обиды, — словом, с душою Снегирева… Он жалуется на печальную свою судьбу. Жалуется гневно, ибо превышена мера наказания за пороки и недостатки бывшего штабс-капитана, за его вины и упущения. Бесчестие, всеобщее презрение, нищета, постыдная тем более, что по табели о рангах империи ему как офицеру некогда отпущены были блага, и немалые. А ныне все, все утрачено, и без надежды когда-либо вернуть себе и домашним своим мало- мальски сносное существование. Нельзя забывать, что сам Достоевский в 1848 году пережил эту катастрофу: из

отставного инженера-поручика он приговором царского судилища был превращен в каторжного арестанта. И только через 10 лет путем бесконечных мучений и унижений вернул себе пристойное положение в обществе…

Снегирев в сцене «Надрыв на чистом воздухе» не говорит обо всем том, что здесь написано. Он толкует про последний случай, когда Дмитрий Федорович Карамазов — старший брат его слушателя Алеши — так страшно унизил его перед большим обществом… И что еще горше: перед сыночком Снегирева — Илюшечкой. «Папочка, — все повторял после издевательства над отцом мальчик, — папочка, как он тебя унизил!» И, приводя несколько раз эти слова ребенка, Москвин заставляет нас — людей, живущих в другом веке, пришедших сюда на концерт, затаить дыхание и плакать вместе с бедным «Мочалкой» (а именно за бороду-мочалку и дернул Снегирева буйный Дмитрий Карамазов)…

Из рассказа штабс-капитана явствует, что не выздоровеет его жена-калека; что помрет и хилый Илюшечка; что до самой смерти будет гнать и преследовать неудачника злая судьбина его. И безмерность этих прежних, и нынешних, и предстоящих бедствий волнует нас всех, как фатум или греческая Мойра… Вот где сомкнулись понятия трагедии древнее и современное нам!

В образе Мочалки-Снегирева трепетал — именно трепетал— перед нами на сцене (на эстраде — теперь это было все равно) немолодой и не слишком здоровый, но очень значительный человек, одаренный талантом передать свое волнение любой аудитории. Москвин знал о Снегиреве гораздо больше того, что значилось в тексте диалога, исполняемого им вместе со своим полным тезкою — Иваном Михайловичем Кудрявцевым. Он знал о «Мочалке» не только все, что сказал о нем великий автор книги, но еще и многое другое, что у автора только подразумевается, — не для всех, правда. Москвин, готовя себя к этой роли, несколько месяцев размышлял о судьбе «Мочалки»; мысленно представлял себе его близких и перипетии биографии неудачливого штабс-капитана в отставке. Знакомился с высказываниями критиков и философов об этом романе и о Достоевском вообще. И, наконец, весь свой огромный человеческий опыт и опыт артиста призывал на помощь для лучшего постижения роли…

И вот результат: в зале воцарилась та сверхтишина, которая свидетельствует о соборной взволнованности всех нас. Именно соборной, ибо одно дело — увлечь за собою одного слушателя, двух, малую группу… а другое дело — заставить затаить дыхание тысячу человек, среди которых мало ли какие настроения и характеры встречаются; мало ли какие обстоятельства личной

жизни и тайные *свои* думы сию минуту имеются!.. А вот артист словно в один узел завязал всю тысячу зрителей и ведет за собою, куда ему велит автор и куда он сам желает вести.

А если бы Москвина слушал человек, не знакомый с русским языком, он, может быть, смеялся бы в эти минуты. Да, уж очень часто голос Москвина прерывался забавным и некрасивым визгом; его судорожные движения иностранцем тоже воспринимались бы как смешные: опытные комики так вот шаркают ногами и всплескивают над головою руками, желая изобразить, например, пьяного или испытывающего мелкие радости, мелкие удачи старичка. Мы-то, зрители Большого зала Консерватории, отлично слыша и понимая трагические реплики артиста, с замиранием сердца и с перерывами в дыхании внимали страшным словам Москвина — Мочалки. Но если не постигать дословно этот смысл, а только наблюдать нелепые и некрасивые жесты и движения, звуки фальцета, на который очень скоро после появления перешел артист; если слышать все эти взвизгивания и всхлипывания, хрипы и визгливые же стоны без того, чтобы суть дела прояснена была для ушей и глаз наблюдавшего? Неужели не захохотал бы иностранец? Неужели глухонемой не принялся бы смеяться?

Нет! — отвечу вам. Сто раз нет! Как ни свободен был Москвин от желания соблюсти «меру приличия и меру вкуса», изображая горе и тоску своего героя, огромная наполненность эмоциональная и наполненность мыслию — мыслями погибающего — погибшего уже человечка буквально зримо струилась ото всей его фигуры. И, безусловно, делалось понятным безмерное горе, лившееся на нас через рампу.

А когда в заключение сцены Москвин, отказавшись от денег, предложенных ему Алешей, бросал эти кредитки на пол, сперва топтал их ногами, а затем с громкими и горестными (и все-таки визгливыми) воплями бежал с авансцены к двери за кулисы, расположенной ой-ой как далеко от рампы, бежал, может быть, полминуты (гигантский срок для сценического действия, особенно в условиях если играется сцена «ан фрак» — по определению, принятому прежде), то зрители начинали аплодировать не ранее чем в тот момент, в какой согбенная и дрожавшая от аффекта спина артиста исчезла с наших глаз. Но зато уж и хлопали мы потом!

Прежде, нежели говорить о Москвине в роли Фомы Опискина, следует сказать несколько слов о непростой этой вещи, об ее истоках у Гоголя (да, именно у Гоголя) и мотивах постановки в Художественном театре.

Многими авторитетными исследователями (среди них первый

— удивительно талантливый и еще сильно недооцененный ученый и беллетрист Ю. Н. Тынянов) основательно доказано, что под именем Опискина Достоевский вывел пи более ни менее как Н. В. Гоголя. Среди высказываний Опискина в повести «Село Степанчиково» имеются прямые цитаты из книги Гоголя «Избранные места из переписки с друзьями» (например: «Я знаю Россию, и Россия меня знает» и др.). Давно известно, что Достоевский был мастер сатирического, памфлетного даже, литературного портрета. Возьмите хотя бы карикатуру на И. С. Тургенева в «Бесах». Сам Иван Сергеевич признал, что писатель Кармазинов — шарж на него.

А в отношении Опискина надо сказать следующее: кто- то из современников Достоевского в мемуарах описывает званый вечер (в 40-х годах) с молодыми писателями у известного издателя А. А. Краевского, на который в числе подающих надежды молодых литераторов был приглашен на встречу с маститым Гоголем и Федор Михайлович. Мемуарист подробно описывает, как непозволительно сильно запоздал Гоголь, как он прошел в кабинет хозяина дома, не пожелав остаться в комнате, где его ждали «молодые». Впоследствии двух или трех человек «допустили» к Николаю Васильевичу, но в числе «избранных» Достоевского не было. Нет сомнения, что автор «Села Степанчикова» обиделся жестоко. И вот следы этой обиды. В тот вечер Гоголь отказался от ужина. Он заявил, что, пожалуй, сейчас выпил бы малаги. А малаги в доме не оказалось, свидетельствует мемуарист, и послали лакея в город покупать малагу, хотя было уже 10 часов вечера: магазины, естественно, были заперты! Так вот даже желание выпить малагу капризно высказывает Фома Опискин!..

Как зритель (правда, крайне молодой) смею свидетельствовать: спектакль получился очень сильный. Весь состав играл отлично. В роли Ростанева Н. О. Массалитинов был хорош и правдоподобен.

Нужно еще отметить, что К. С. Станиславский, сделавший инсценировку повести (вместе со своим литературным секретарем — драматургом В. М. Волькенштейном), намечал для себя эту роль. И он начал репетировать Ростанева. Но был снят с роли В. И. Немировичем-Данченко. Случай едва ли не единственный за всю историю Художественного театра. Очевидцы утверждают, что Константин Сергеевич был огорчен крайне, но подчинился решению Владимира Ивановича безоговорочно и сразу: настолько выше самолюбия была для великого режиссера дисциплина в театре…

Роль добродушного соседа исполнял В. Ф. Грибунин. Играл

отлично в первом действии, где нет Опискина — Москвина. И по всегдашней своей манере сознательно «гасил» себя, как только появлялся на сцене Москвин (то есть со второго акта).

Племянника, прибывшего из Петербурга, играл В. Гайдаров. Он по всем данным подходил к роли столичного красавца, конфидента и наперсника и как бы летописца событий. К сожалению, память не сохранила мне имена прочих исполнителей. Зато Москвина я словно вижу перед собой и сегодня — через пятьдесят пять лет…

Даже в обширной галерее ролей Ивана Михайловича, из коих столь многие удавались ему необыкновенно, роль Опискина принадлежит, на мой взгляд, к тем редким чудесам на сцене, что случаются раз в десятилетия.

Самая необычность характера, в котором соединяются и резко комические и драматические черты, небанальность этого образа у автора помогли Москвину создать фигуру поразительную. Все компоненты личности властного приживалы, то есть человека ничтожного социального положения и непомерного тщеславия, переданы артистом и обрисованы были убедительно и с огромной творческой фантазией. Не стану разбирать, что здесь создано актером, а что предсказано режиссурою. В том возрасте, в каком я смотрел спектакль, подобный анализ мне был не под силу. Да и вообще именно Немировича-Данченко отличало великое умение «умереть в актере». Перед нами — зрителями — шел спектакль Художественного театра, театра предельно слаженного ансамбля…

Грим Опискина — Москвина известен по многочисленным фотографиям. Парик «а-ля мюжик» — то есть длинные волосы, постриженные ровно на затылке и вплоть до ушей (в деревнях подобная стрижка и по сей день называется «под горшок»). Кстати, сам Гоголь носил прическу именно этого фасона. И есть сведения, что великий писатель прибегал к парикам, скрывая лысину; говорят даже, что у Николая Васильевича было три парика, дабы не приходилось бы появляться каждый день с одной и тою же конфигурацией волос и пробора. Опискин носил очки с черной роговой оправой. Почти всю роль проводил он в домашнем халате светлого тона с темными отворотами на рукавах и темным воротником шалью. Такой штрих показывал, что приживальщик презирает хозяев дома и не полагает нужным одеваться в выходные костюмы. Голос у Опискина был резкий и назойливый. Интонации въедливые, поучительные, безапелляционные. Самолюбец нарочно досаждал своими рацеями окружающим: ему приятно было огорчать и раздражать всех, кто принужден был его слушать…

Но, пожалуй, самой неожиданной и навеки запомнившейся мне чертою Опискина была его манера держать голову и спину в каком-то постоянном напряжении. Словно окостенели позвонки в верхней части хребта и в шее; словно раз и навсегда отклонилась назад в гордом и честолюбивом изгибе небольшая головка Фомы Фомича. Эта подробность придавала особый смысл всем репликам, поступкам, жестам, мимике Опискина. Да, держать себя так мог только человек, непрестанно снедаемый неутоленным славолюбием и стремлением к почету. Поза эта окрашивала всю пьесу, превращала Опискина в центр дома Ростаневых. И делалось понятно, что нельзя не признать за главную персону того, кто так держится. Его надо либо почитать, либо выгнать. В пьесе именно это происходит: покуда полковник не схватил за железно отвердевший шиворот Фому Фомича и не сбросил его со ступенек крыльца прямо в сад под дождь, да еще при раскатах грома, — потуда все вертелось вокруг властного прихлебателя.

Но сколько бы ни воздавали почета Опискину, ему все было мало именно потому, что истинное положение дел Фоме Фомичу всегда оставалось ясным: пусть даже Ростанев назовет его (после некоторых колебаний) «ваше превосходительство», хозяином в доме и в имении останется полковник, а Фома как был приживалой, так и пробудет в этом постыдном положении до конца дней своих!

Такую безысходность, явственно ощущаемую и ни на секунду не забываемую, Москвин умел передать в нервности и злобности всего поведения своего героя. Только на короткий миг насыщается Опискин любыми видимыми и слышимыми знаками уважения к нему. И вслед за радостью непременно и очень скоро возрождается в его мозгу идея о неистребимости собственного подневольного существования. «Ничтожество тем большее, чем оно стремится стать властелином» — вот что проступает в фигуре Опискина почти в каждую секунду его прозябания здесь ли, в другом ли богатом доме, куда закинет его судьба…

Выхода для Опискина нет и быть не может. Он обречен не только на реальные подробности горькой жизни «из милости», но и на горшие муки перманентного сознания, что положение его никогда не изменится. В тексте повести Достоевского (а тем более в инсценировке) прямо нигде не сказано об этих страданиях честолюбивого попрошайки. Но Москвин исчерпывающе расшифровывает такую сложную и важную сторону дела для тех, кому посчастливилось увидеть спектакль «Село Степанчиково». Артист доносит до аудитории неизбывно жгучее ощущение Опискина: «Так вот до конца дней не достичь

мне истинного уважения и пристойной позиции в обществе!» И в каком обществе! Не надо забывать, что в Российской империи второй половины XIX века существовали и вельможи, и миллионеры, и знаменитые писатели… Значит, честолюбец всегда имел перед собою образцы того, что для него недоступно, чему он завидовал, к чему стремился…

Может быть, читатель скажет, что я подменяю собственными рассуждениями те впечатления, что должен был дать зрителям И. М. Москвин? Нет, это не так. Значительность игры Москвина заключается между прочими эффектами и в том, что он своим исполнением роли Опискина порождал существенные мысли об эпохе и «расстановке сил» в те годы, о психологии всех персонажей пьесы, и в первую очередь — об истоках мыслей и чувств, слов и поступков Опискина.

Обреченность и неизбывная злоба звучали не только в словах и восклицаниях Опискина, но и в его повадках, жестах, манере держать себя. Подчеркнутая отчетливость во всех движениях и интонациях объявляла не только нам, зрителям, но и ставила в известность остальных персонажей спектакля о том, что Фома Фомич перманентно огорчен, что он глубоко несчастен и потому нервы его не терпят никаких раздражений: ни грубости, ни пошлости, а тем паче — уколов его самолюбию, вольных или невольных. Опискину присущ был подчеркнутый и отлично разработанный ритм. И ритм этот картинно оформлял его претензии к окружающим. Малейшее движение кисти руки, даже пальцев, поворот головы, постукивание носками туфель, поднятие бровей или еле слышное хмыканье, цырканье, причмокивание обретали смысл чуть ли не приемов в речи прокурора. Доминантой всего была мысль: «Боже мой! И это я — такой умный, чуткий, талантливый — должен терпеть непрестанно!»

Но если Опискин осмеливается обижать хозяина имения и дома, причем обижает, так сказать, «крещендо», наступая все больше и все больше прощупывая — когда же получит отпор от Ростанева? — то какова же должна быть наглость забравшего власть приживалы, когда он общается со слугами?! Тут его неудовлетворенное честолюбие не знает границ. Вспомните, как куражился Опискин над крестьянским мальчиком Фалалеем, у которого он контролировал *сны!* Выспрашивал: что приснилось парнишке? И терзал, если сон оказался «вульгарным». От пожилого камердинера требовал изучения французского языка.

В сценах со слугами Москвин — Опискин отрешался от горечи реплик, обращенных к полковнику: тут-то он полностью наслаждался своим могуществом. Ведь если бы крепостной осмелился не подчиниться Фоме, такого ослушника ждала бы

кара от самого барина… О, как ехидно и вместе с тем упоенно звучали упреки и угрозы приживальщика, чувствовавшего за собою авторитет и права помещичьи! Прямых грубостей не было. Опискин пользовался лишь иронией. Но какая наглая то была ирония! Ее противоречие с истиной, с действительностью обижало круче, чем простая брань.

Иван Михайлович буквально расцветал в эти минуты. Злой юмор появлялся у него — то есть, разумеется, у Опискина. Юмор истинный — он был смешон для зрителей. Ничего не упуская из характеристики подлого тирана, Моек- вин — Опискин обнаруживал не только юмор персонажа, но еще и добавлял сюда же юмор артиста, юмор автора. Если не слышать и не видеть такого сплетения разных планов, в это трудно поверить. Но это было на самом деле!

Моя работа об И. М. Москвине закончена, ибо о других ролях великого артиста я писать не смею: иных я не видел, а другие не настолько укрепились в памяти, чтобы возвращаться к этим созданиям достаточно удаленного прошлого. И я хочу в заключение поблагодарить судьбу за то, что мне дано было встретить на моем жизненном пути такого актера, каким был Иван Михайлович, удалось увидеть и услышать его…

1969–1971

В. В. ЛУЖСКИЙ

Быть может, кому-нибудь это покажется странным, но я считаю одним из самых сильных впечатлений от театра, какие я накопил за всю мою жизнь, исполнение Василием Васильевичем Лужским маленькой роли чучельного мастера в пьесе К. Гамсуна «У врат царства» (постановка Московского Художественного театра).

В этой роли — два пятиминутных выхода. Их трудно назвать даже эпизодами. И все-таки мне показалось тогда — я смотрел спектакль в 1931 году весною, и через столько лет ощущение это сохранилось, — что Лужский играл лучше всех в спектакле. И главное, он сообщил мне — зрителю — о месте и времени действия, об авторе пьесы, о целом строе мыслей этого великого писателя, о нравах его родины столько, что и по сей день хватает пищи для размышлений на помянутые темы.

Как это достигается? Что же такое сделал артист, хотя и знаю, что нет труднее задачи, чем передавать свои впечатления от искусства тому, кто сам не был зрителем, слушателем, читателем…

Итак, конечно, в основе лежит прекрасная традиция

Художественного театра: даже премьеры труппы показывались публике в ничтожных ролях. Вот и Лужский — один из корифеев МХАТа, режиссер и исполнитель ряда важных ролей с самого основания театра, взялся за роль «без ниточки», как гласит закулисная терминология.

Напомню вкратце содержание роли: пошловатая подруга смелого и стойкого философа Карено — Элина желает подарить своему мужу этакий символ его величия, его смелости и широты взглядов. Она приглашает чучельного мастера, чтобы тот сделал ей чучело сокола (тщательно выбранный символ достоинств Карено).

И вот приходит мастер. Это — старик с оплывшим лицом и седыми усами, с короткой, плохо подстриженной бородою. На нем поношенная курточка серого цвета, в руках видавшая виды шляпа «охотничьего» образца. Он безукоризненно вежлив.

Такая вежливость могла бы произвести впечатление подхалимства, искательности. Но это не так. Дело в том, что перед нами — норвежец. Представитель одного из европейских народов, у которых цивилизация — сперва феодальная, а потом и капиталистическая — насчитывает несколько веков существования. Эту вежливость, может быть, плетьми внедряли в его предков четыреста лет тому назад. До чучельника она дошла как нечто передаваемое по наследству— ну, как привычка к определенным жестам или манера мигать: ведь в каждой семье существуют какие-то свои наследственные качества и повадки…

Не надо только думать, что самого чучельника в детстве пугали и наказывали по законам и обычаям средневековья. Ничуть. За последние два века уже не было надобности в крутых средствах принуждения. Уже не рубили руки ворам, потому что воровства-то почти не стало в тихих и скромных скандинавских странах. Хозяева жизни — потомки владетельных «ярлов» и «баронов» — сами стали вежливыми, как вежливы и нынешние властители банкиры, промышленники, торговцы…

И уже отец чучельника вырос в сознании, что он — избиратель; что раз в четыре года он равен самым важным господам в стране, от его голоса тоже что-то зависит при выборах стортинга (а следовательно, и правительства). И это собственное достоинство, взращенное на скромной, но прочной и давно уже ставшей привычною основе буржуазной демократии, — оно явственно ощущается и в старом мастере. Это бедняк, который, однако, знает, что в ответ на его вежливость он непременно получит порцию холодной и равнодушной вежливости со стороны заказчика. И он не теряет своего достоинства, когда произносит учтивые фразы — все эти слежавшиеся в столетиях нерушимые

словосочетания и возгласы: «Спасибо…», «Пожалуйста…», «Прошу прощения…», «Фру оказала бы честь…», «Господин, вероятно, шутит…», «Примите уверение в совершенном почтении…» И что там еще есть в этой рубрике?..

Да, чучельника не пытками, и не плетьми, и не окриками, а проповедями пастора, поучительными примерами из жизни родителей и соседей, учителей в сельской школе приохотили к этой уже бессознательной вежливости дрессированного животного. (Условный рефлекс!) Вежливость, словно лак, отполировала со всех сторон отекшее лицо старика, согнула его спину, сделала такими безвольными и испуганными — да, да, именно, именно испуганными — его руки: они сами все время складываются на животе как символ робости и покорности. Но под налетом полировки, сообщенной цивилизацией, невозможно скрыть тоску и горе пожилого человека. О чем он тоскует? В чем его горе? Мы не знаем в точности: чересчур мало времени проводит с нами старый чучельник. Но скорее всего источник горя все тот же: бедному человеку мало помогают и его собственная цивилизованность, и внешняя вежливость хозяев жизни, которые забрали себе все на свете, а трудовому люду не оставили даже кусочка солнца на небе, лесной полянки в лесистой стране, радости общения с природой, возможности быть самим собою, а не придатком к конторе, к фабрике, к лесосеке во время тяжелого и плохо оплачиваемого труда. В норвежском захолустье и ремесла плохо кормят мастеров. Кто знает — умерла ли от недоедания, а не то от туберкулеза дочь этого чучельника, сбежала ли в свое время жена, не выдержавшая нищеты и томительной скуки маленького городишка? Мечтал ли он сам в молодости быть Бремом, или лейтенантом Гланом, или Амундсеном (конечно, речь идет о судьбах этих героев, а не об их именах, неизвестных старику)?.. Кто знает…

Только автор «Голода», такой внимательный к чудакам, к людям, надломленным жизнью, мог бы поведать нам обо всем. Но великому норвежцу этот старик нужен на пять минут, как эпизод в жизни его любимца — философа Карено. И потому так скупо автор рисует нам чучельника. Мы даже не знаем его имени… Но в исполнении Лужского горе (вернее даже, привычка к горю) звучало во всем облике чучельного мастера, окрашивало его голос и взгляд, манеры и жесты… Явственные приметы застарелых бед и новых неудач зримо присутствуют все время, пока старик находится на[1] сцене. И вот, когда всмотришься в его печальные черты, лучше понимаешь, почему Гамсун делается резким, подчас даже крикливым, как только заведет речь о страшных, утомительных пустяках буржуазной цивилизации,

которые связали людей по рукам и ногам, ослепили их, оглушили, отторгли от природы и естественных человеческих свойств, сделали трусливыми и робкими…

Мне кажется, что поведение на сцене Лужского — чучельника куда убедительнее выражает протест автора против всей мерзости окружающей его среды, чем перепев Ницше в сочинениях «бунтаря» Карено. В самом деле, если только внимательно следить за поведением чучельного мастера, вы через мгновение убеждаетесь, что перед вами--чудак. Очень важное и нужное понятие — чудак. Человек не совсем такой, как все. Чем-то увлеченный. Чему- то отдающий непомерно много времени и внимания.

О чудаках написано и будет написано очень много. И это понятно: на свете столько чудаков, что высказывалась мысль: все люди чудаки.

Но для нас существенно вот что: как, в какой тональности Лужский играет своего чудака? Ведь чудака можно изображать в плане беззаботной юморески. Можно с удивлением сообщать: каких только оригиналов не существует на свете!.. Можно говорить о том с раздражением или с эрудицией клинициста, давно уже разобравшего по рубрикам всех и всяческих чудаков.

А можно играть чудака с сочувствием, в его странностях видя и причины, приведшие к чудачеству, и следствия этого чудачества, то есть искривления нормальной человеческой психологии. Лужский шел по этому пути. И только такой путь соответствовал замыслу автора.

Становилось немного страшно: сдержанно и учтиво чучельный мастер говорил о своем ремесле как о страсти, поглотившей его до конца. А это явственно звучало в пятнадцати репликах первого выхода.

Вот фраза:

— Такая птица может затмить общество. Она стойт, как человек, и думает.

Лужский давал понять зрителям, что мастер пришел к этой замене человеческого общества чучелами в результате длинной и наполненной неудачами жизни. Что же нам сообщало об этом? Ничто и все. Весь «подтекст» пятнадцати реплик, многочисленных извинений и поклонов, печальной и въевшейся в старика вежливости. За этим звучало: лучше уж общаться и беседовать с чучелами, чем с моими согражданами, которые давят бедных людей в беспощадной и неустанной погоне за деньгами, положением, славой, женщинами и иными благами, котирующимися на нашей планете…

Но мало того. Чучельник сообщает, что набитая паклей

шкура птицы может «в случае надобности» (!) говорить. И когда Элина высказывает пожелание приобрести именно говорящее чучело, он отвечает и грустно и примиренно водно и то же время:

— Научить их говорить по-человечески невозможно. Они издают только один какой-нибудь звук. Я так привык к ним, что могу придать этому звуку любой смысл. Тогда это доставляет очень много удовольствия.

Это самая длинная реплика старого мастера. Здесь он на секунду обнажает свою душу: уж очень близко к откровенным его мыслям подошла беседа. Старик не удержался и высказался.

В исполнении Лужского приведенные здесь слова звучали горестно. За ними видно было все: и годы неудач, "и одинокая старость, и шаткий заработок, и бессмысленное, по существу, ремесло, которое*пришлось* полюбить, потому что, если не любишь того, чем занимаешься, и не имеешь в жизни ничего кроме, то и вовсе нельзя существовать… И обреченность старика присутствовала в его речи.

Впрочем, в ремесле чучельника есть одна сторона, которая как-то примиряет с вознею в затхлой мастерской над скучными или противными материалами: над паклей, соломой, пенькой, проволокой, шкурами, шерстью и перьями. Сторона эта — создание суррогатов живой жизни. Из мертвых шкур или перьев, из пакли — и проволоки созидаются птицы и звери, которым можно придавать те или иные позы, выражающие гордость, независимость, ярость необузданного животного…

Вот где ключ ко всему! Раздавленный, взнузданный цивилизацией маленький человек, делая «гордых» соколов или свирепых волков, хотя бы в эти свои создания готов вкладывать мечты о том, чего не было в жизни, чего он не достиг… Помните неудачника — разжалованного лейтенанта в пьесе Ибсена «Дикая утка»? Он тоже держал у себя на чердаке лесную тварь — утку, и даже живую. Гибель хромой утки совпала с гибелью самого лейтенанта. Очень многозначительна эта перекличка в пьесах двух великих норвежских писателей: птицы — как символы свободы, слияния с природой, ухода от власти условностей в цивилизованном быту!

Но хозяйка дома Элина с нетерпением дослушала длинную речь мастера о том, что он любит беседовать со своими чучелами, умеющими издавать один звук. Она дает понять, что надо перейти к делу и уходить.

Чучельник снова замыкается в себе. Это почти незаметно, потому что и свой «монолог» он произносил крайне почтительно и сдержанно. Но тут он спохватился и еще больше сжался: неуместно было затруднять господ[4] болтовней… Еще три

деловые фразы, и старик просит прощения за то, что обеспокоил своим появлением не вовремя. Он уходит…

Предвижу замечания: может быть, и не было всего того, о чем написано выше? Ведь это ход мыслей и ассоциаций автора этих строк. Согласен. Но я и пишу о моих впечатлениях. И я абсолютно убежден, что никто из сидевших в зале не прошел мимо эпизода с чучельником. Конечно, по-разному протекали чувства и идеи в головах у той тысячи человек, что сидели в театре. Но по наступившей внезапно особой тишине (хотя и до выхода на сцену В. В. Лужского никакого шума в зале не было), по этой тишине сочувствия, взволнованности, внимания, по благодарной тишине было ясно, что появление старого чучельника задело всю аудиторию.

Жаль, что Художественный театр отучил своих зрителей от аплодисментов на выход и уход исполнителя. Уверен, что Лужский покинул бы сцену при выражении большого удовлетворения его игрой…

В третьем действии чучельник приносит своего сокола. Но вышло так, что заказчица — Элина — отлучилась и сокола принимал сам Карено, ничего не знающий об этой затее. Его тревожит отсутствие денег, и подарок он воспринимает с этой точки зрения: ненужный расход. Напрасно старик говорит ему:

— Это одна из птиц, которые думают.

— Так, — вяло отвечает Карено.

— Но она ничего не говорит, — продолжает старик, понимая, что в этом доме его лучшему чучелу будет житься плохо.

И действительно: Карено не хочет повесить чучело на стену. Огорченный мастер позволяет себе заступиться за свою птицу:

— У нее распростерты крылья для полета. Это была лучшая птица в моей коллекции. Я ее показывал посетителям как образец. Разве она вам не нравится?

И такое огорчение звучит в голосе старика, что становится ясно: еще одна чувствительная неудача пришла к нему. Несущественно, что деньги за работу получены. Этот созидатель полетов на месте и бесед с немыми чучелами искренне считает, что его произведения открывают людям окно в забытый и недоступный простому человеку мир природы, где нет тысячи пут цивилизации, где пустяки не загоняют человека в душные клетки и на раз навсегда проторенные дороги — на работу и домой. На работу и домой.

Но сегодня мастер разговаривает с человеком, еще более глухим, чем его чучела. Карено настолько полон собственными мыслями и тревогами, что он не слышит, как запела душа старого мастера, когда он говорил о чудесных свойствах своего сокола.

Философ отвечает сухо, хотя и вежливо (в том-то и дело, что теперь все стали вежливыми, и оттого нельзя больше жить!).

— Простите, будьте любезны положить туда птицу.

Старик снова потух… вступили в силу условные рефлексы вежливости, покорности, правила поведения с господами заказчиками (тем более деньги за сокола получены). Мастер*быстро* кладет птицу (ремарка Гамсуна) и кланяется.

Он замкнулся в себе — мастер, но явно сожалеет, что посмел раскрыть душу перед этим равнодушным господином. Ничего, — конечно, не вышло. Да и не могло выйти. Спасибо, еще, что изредка кто-то покупает чучела. Вот и супруга этого кандидата, очевидно против воли мужа, заплатила за сокола. Сокол доставлен на место. А будет ли он украшать стену и наводить обитателей дома на мысли о желанном «божьем мире» неба, лесов, полей и фиордов или будет валяться в кладовой, пока его не сожрет моль, — это уж не твое дело, старик. Сколько раз ты давал себе слово держаться в деловых рамках…

Мастер кланяется, просит извинения и уходит. Все. Больше мы его не видим.

Актер Лужский уходит после пятнадцати реплик. И вместе с ним уходит тот мир маленьких людей, который он представляет. И, на мой взгляд, этот представитель бесчисленного клана неудачников, рассказав нам о своей судьбе скупо и точно, «талантливо и умно, — он гораздо ярче передает нам дыхание своего времени, мысли и чувства автора пьесы, чем не слишком достоверная история о молодом предтече фашизма, который был чересчур принципиален… А ведь Карено у Гамсуна написан именно таким.

Прошло более тридцати пяти лет, но я помню старого чучельника на сцене в Камергерском переулке. И благодарен артисту Лужскому за высокое наслаждение, которое он мне доставил в этой крохотной роли.

Август 1967

МИХАИЛ ЧЕХОВ

Он давно стал легендой — великий артист с трагической судьбой, который так рано ушел из нашего искусства итак тяжко прожил за границей остаток своей жизни. В десятом номере журнала «Дружба народов» за 1967 год журналист А. Моров рассказывает о первом периоде эмиграции Михаила Чехова. Очевидно, основным материалом для Морова послужили автобиографические заметки, изданные еще самим артистом на Западе.

Нельзя без волнения узнавать из статьи Морова подробности борьбы Михаила Александровича с антрепренерами и постановщиками в Германии, Чехии, Франции. Артисту не хватало средств на жизнь, а он затевал театры, и притом только такие театры, в каких ему хотелось играть значительные философские пьесы. Но даже для того, чтобы исполнять роли, уже созданные им на родине, требовались огромные расходы и большие труппы. Поэтому с самого начала все было нереальным. И потом: интереса у западных зрителей не вызывали глубокие и принципиальные замыслы Чехова. Приходилось идти на компромиссы…

И это происходило с человеком, который уже обрел в Советском Союзе полное признание своей гениальности! Помню, в 1923 году редакция маленького театрального еженедельника «Зрелища», в котором я сотрудничал, провела среди читателей-зрителей анкету. На вопрос: кого заполняющий анкету товарищ полагает лучшим русским актером? — пришло 90 % ответов — М. А. Чехова.

Перед своим отъездом Чехов стоял во главе Московского

Художественного театра 2-го. Это был коллектив Первой студии МХАТа, выделившийся из «родительской» труппы, ибо воистину они имели право на самостоятельное существование — замечательные актеры и режиссеры, долгие годы только помогавшие «старикам» Художественного театра: Гиацинтова, Дурасова, Корнакова, Дейкун, Пыжова, Бакланова, Бромлей, Успенская, Вахтангов, Болеслав- ский, Колин, Чебан, Г. Хмара, Алексей Попов, Дикий, Сушкевич, Гейрот, Берсенев… Наверное, надо бы перечислить весь состав театра — до такой степени сильные индивидуальности, одаренные мастера и знатоки искусства были выращены Станиславским за пятнадцать лет существования студии. Важно отметить, что Чехов возглавлял этот театр в результате микрореволюции в коллективе: товарищи потребовали, чтобы ему было передано руководство, которое

после смерти Вахтангова в 1922 году осталось за Сушкевичем. И до самого своего отъезда за границу Михаил Александрович управлял театром…

Я напомнил эти известные факты для того, чтобы стало яснее, что потерял артист вместе с родиной… А вообще-то берусь за перо, ибо считаю, что даже крохи моих воспоминаний не должны быть утрачены, раз пойдет речь о таком явлении русского искусства, как Чехов-младший. Известно ведь, что М. А. Чехов — сын Александра Павловича Чехова. Александр — старший брат и друг великого писателя— является адресатом многих интересных писем Антона Павловича. Александр Павлович Чехов тоже был литератор. Он подвизался в основном в драматургии. Его малые пьесы были популярны в конце прошлого века и даже не забыты в наши дни: их переиздают, ставят кое-где…

Вот как проявлялась одаренность рода Чеховых в следующем поколении после Антона Павловича. Племянник (собственных детей у А. П. Чехова не было) продолжал славу фамилии… Могут сказать: это не так уж существенно— родство в сфере литературы и искусства. А мне думается, что не надо упускать из вида такое явление.

В тридцатых годах нашего века профессор Н. К. Кольцов— видный биолог классической школы, которому немало горя пришлось хлебнуть из-за его несогласия с теориями Лысенко, опубликовал интересные сведения. Он разыскивал подтверждения тому факту, что очень многие деятели русской культуры — литературы, живописи, музыки, науки и т. д. — были в родстве друг с другом. Правда, родство было отдаленное, но все-таки «сосчитаться» общими предками н «кузенами», дядьями и тетками могли бы, как мы теперь говорим, нижеследующие деятели культуры: Тургеневы — Иван, Николай и Александр, Языков, Веневитинов, Станкевич, Пушкины — Василий и Александр, Лермонтов, Алябьев, Тютчев, Жуковский, ибо отец его, помещик Бунин, дальний родственник И. А. Бунину, поэтесса А. Бунина, Вяземский, Одоевские — Александр и Владимир, Чаадаев, Римский-Корсаков, Карамзин, Глинка, Герцен, Огарев, Толстые — Лев, Федор (президент Академии и скульптор- модельер), Алексей Константинович. Что касается Алексея Николаевича Толстого, то его фактическим отцом был не Толстой, а второй муж его матери Бостром — по происхождению швед. Но матушка Алексея Николаевича была урожденная Тургенева…

Прошу извинить меня за это отклонение от темы. Впрочем, можно ли приведенные выше строки полагать уклонением?..

Мало осталось людей, которые видели М. А. Чехова на сцене. И потому нужно мне посильно рассказать: что же это было, когда

совершенно неповторимый актер играл такие разные роли, с таким одинаковым успехом приводя зрителей в восторг!

Наша печать долгие годы молчала о творчестве М. А. Чехова по понятной причине. Артист по собственному желанию покинул Родину в 1928 году. Однако прошедшие сорок лет сильно меняют наше отношение к биографии Чехова. И не только Чехова: творчество И. Бунина, С. Рахманинова, Ф. Шаляпина, которые тоже эмигрировали, ныне возвращено нашему народу. Думается, пора и для замечательного артиста совершить ту же переоценку.

Первый раз я видел Михаила Александровича в спектакле «Сверчок на печи» по Диккенсу в старом помещении Первой студии Художественного театра на Скобелевской площади (ныне Советская площадь). Старинное здание с колоннами — дворянский особняк в стиле ампир — не существует больше. Оно выходило к правому боку коня на памятнике генералу М. Д. Скобелеву, чья конная статуя располагалась до 1917 года на том месте, где теперь находится памятник основателю Москвы Юрию Долгорукому. Зрительный зал и сцена этого здания неоднократно описаны в воспоминаниях. Впервые тогда в профессиональном театре не было рампы: паркетный пол зала продолжался как пол сцены. А ряды стульев подымались крутым амфитеатром… Но мест-то было — от силы двести! Для интимных спектаклей «театра переживания», какой создавался по замыслу К. С. Станиславского, подобная обстановка являлась идеальной. В спектакле «Сверчок на печи» не было гипертрофии подробностей быта, натурализма в вещах и шумовом оформлении. Да эта пьеса и не нуждалась в чрезмерном реализме.

Инсценировка сентиментального рождественского рассказа Диккенса вполне ладила с условным оформлением. Намеки на обстановку, картонные игрушки, изготовляемые в мастерской, где происходит значительная часть действия, серый холст — как одеяние сцены во всех картинах, — все, что требовалось тут.

Надо заметить, что Чехов играл не как гастролер в окружении непосредственного «антуража». Нет, исполнители всех ролей были на высоте. Спектакль был просто знаменит своим «концертным» ансамблем. Да и могло ли быть иначе в тот период, когда плеяда истинных дарований, молодые артисты, воспитанные в единой системе понимания искусства, соединились под руководством своего гениального учителя?.. Сколько раз в те годы и впоследствии — в мемуарах и исследованиях по истории театра перечислялись участники спектакля, описывались подробности игры и приемы постановки!.. Но моя тема сегодня — актер М. Чехов.

Михаил Александрович играл Калеба. Это — старик

неудачник (о неудачниках в трактовке М. А. Чехова нам еще придется говорить), отец слепой дочери, мастер на кустарном производстве игрушек; его безжалостно эксплуатирует хозяин (хозяина в тот вечер играл Е. Б. Вахтангов). Трудность этой роли в ее прямолинейности: сентиментальность задана автором безоговорочно и самыми простыми средствами. Диккенс поставил героя своего в положение, когда не быть сентиментальным нельзя. Не только грустные подробности всей жизни, всего существования Калеба суть поводы для слез и персонажа, и зрителей. Его дополнительная «нагрузка» — желание поддерживать у любимой слепой дочери иллюзию, будто все вокруг вовсе неплохо, будто дела идут к лучшему, — вот где ключ к образу старика. Вот что выделяет Калеба из сотен «униженных и оскорбленных» бедняков.

Именно так и трактовал роль Чехов. Он рано научился изображать пожилых людей. И не только внешней «острой характерностью» угощал наш артист зрителей. Разумеется, повадки и жесты, походка и мимика тридцатилетнего артиста были вполне достоверны в изображении старости. Актер, которому через пять лет предстояло сыграть мальчишку Хлестакова, двигался по сцене в «Сверчке» затрудненной походкой шестидесятилетнего человека. А потом был еще Мальволио в «Двенадцатой ночи», о котором мы расскажем ниже: у Чехова мажордом графини оказался просто дряхлым. А потом еще и Муромский из «Дела» Сухово-Кобылина, сенатор Аблеухов, в чьем образе артист в соответствии с замыслом автора А. Белого изобразил даже внешние приметы злобного старца Победоносцева…

Да, Михаил Александрович умел и любил играть стариков. А про диккенсовского Калеба надо сказать, что исполнитель обратил его из однопланового чувствительного персонажа английского писателя в образ, близкий к героям Достоевского. Настаиваю на этом сближении, ибо оно не единично в творчестве М. А. Чехова, о чем также говорю дальше…

Я уже сказал: отец несчастной слепой девушки не только должен переносить огорчения свои втайне. Ему надлежит еще делать вид, что никаких горестей нет! Невозможность для дочери увидеть окружающий ее мир помогает Калебу поддерживать в девушке иллюзию. Но мы-то, зрители, мы видим этот контраст между истиной и хрупким созданием отцовской фантазии: каждую минуту может рухнуть правдоподобие родительской версии, и слепая узнает, что происходит, что есть на самом деле, что было раньше!

Конечно, такая ситуация крайне выигрышна для исполнителя

роли Калеба. Но иметь выигрышную роль далеко не значит, что эта роль хорошо сыграна. А Чехов блистательно играл несчастного отца. Начать с того, что в этом образе как нельзя лучше применены были внешние данные артиста. А какие у Михаила Александровича были данные? Самые неутешительные: малый рост, слабый и хриплый голос, узкие плечи, обыденное лицо среднерусского типа— нос «башмачком» и широкие, обширные для его возраста щеки, неяркие серые глаза… Впрочем, глаза-то заставляли сразу же приковать внимание к их обладателю. Выразительность взора была у нашего артиста удивительной, — впрочем, что же тут удивительного, если у великого артиста, душевный мир которого столь богат, очи умеют даже гипнотизировать публику!.. А посмотрев в глаза актера Чехова, зритель уже иначе прочитывал всю его «несценическую» фигуру. Оказывалось даже, что так значительнее, убедительнее, глубже можно играть трагические роли, когда тебе помогают — да, помогают, а не мешают — слабая фигура и трогательно бессильный голос!..

Итак Калеб ходит по крохотной сцепе — совсем рядом со своей аудиторией: не больше метра отделяло ту часть старинного зала, которая стала сценой, от заполненной дешевыми стульями части этого же зала — там сидели зрители. Общение с артистами в таких условиях можно сравнить разве что с «крупными планами» в кино. Притихшие люди внимали не только словам и жестам; было отчетливо видно даже из дальних рядов («дальние ряды отстояли от «рампы» на 10 метров) и перманентно-печальное выражение глаз старого неудачника. Чехов вообще любил эту краску — привычку к горю в своих грустных персонажах. Его Калеб рассказывал публике не только наполненный человеческим горем сюжет данной пьесы, которая, как полагается у Диккенса, конечно же кончается благополучно: нет, нам была ясна предыстория старого игрушечника. Нам было ясно: много, много несчастий пришлось ему хлебнуть до того, как он стал таким жалким и бедным отцом слепой дочери. Да и самое существование любимого дитяти, у которого от рождения не видят глаза, — разве это не постоянный источник глубоких огорчений?..

Внутри фабулы всей вещи — четкой и драматичной, как всегда у этого автора, — для Калеба было приготовлено еще много своих перипетий, обусловленных «святою ложью» ради дочери. О, сколь часто грозила старику его особая беда: девушка вот-вот узнает об истинном положении вещей. Помимо разочарования, помимо собственных огорчений у девушки появится тогда и такой повод для отчаяния: она поймет, как же

тяжело было отцу скрывать от нее истину, как тяжело было ему не только переносить удары печальной судьбы, но и при этом делать вид, будто все обстоит благополучно!

Контраст между бодрыми репликами, обращенными к дочери, и понурым видом Калеба усиливался тем, что в позах и выражениях лица старик не стеснялся: ведь его не видела слепая девушка! Паузы задумчивости и вздохи, чередовавшиеся с шутками для обманываемой дочери, были воистину трагичны. И Калеб словами и взглядами приглашал друзей и знакомых поддерживать его обман. Что это были за взгляды! Выразительные серые глаза артиста, заполненные слезами, умоляли и требовали. Они сообщали не только другим персонажам, но и зрителям всю меру печали их обладателя.

Именно вот эту двойную и даже тройную игру, ибо в нее старик вовлекает и других персонажей, и я имею в виду, когда говорю, что Чехов переводил образ Калеба из клавиатуры Диккенса в клавиатуру Достоевского. Разумеется, сюжетные ходы роли были даны автором. Но довести их до стадии огромной человеческой глубины стало задачей актера. В этих сценах Чехов был откровенно сентиментален. И он имел на то право — не только по предначертаниям Диккенса, но и в силу той могучей театральной системы, которую исповедовал. Однако чуть-чуть «перегнуть» в такой роли, нажать или покрасоваться актерской находкой, мизансценой, позой, интонацией — и все рассыплется, зритель окажется у разбитого корыта «театра представлений», в котором и не такие «мелодрамиши» загибали гастролеры, не такие приемчики исторгания слез у глупого зрителя применяли…

Но в том сценическом чуде, которое называлось «Сверчок на печи», в Первой студии Московского Художественного театра, вовсе отсутствовала обыденная сценическая пошлость. И Чехов играл виртуозно. Зрители, между прочим, плакали — и плакали очень много. Но плакал подлинными слезами и сам старый Калеб…

Думаю, надо отметить, что Чехов не был чужд и концертной эстраде: он исполнял рассказы своего дяди; играл вместе с другими студийцами водевили; а я видел его в одном из скетчей А. Шнитцлера — из цикла «Анатоль и Макс». В этой миниатюре трое участников: герой — Анатоль, его друг Макс — оба молодые вертопрахи из Вены конца прошлого века; третья участница — очередная любовница Анатоля, молодая венка. Роли распределились так: Анатоль — Чехов, Макс — И. Н. Берсенев, девица — С. В. Гиацинтова. Содержание пьесы — тоже чисто венское.

У бойкого и галантного Анатоля есть, как сказано,

«подружка», которая навряд ли надолго задержится в жизни преуспевающего франта. Но в данное время он ее любит и ревнует, так сказать, по соображениям гипотетическим: Анатоль предполагает невозможным, чтобы любовница ему не изменяла. Он судит по себе самому. И делится со своим другом соображениями: как бы заставить девушку сказать правду? Друг предлагает прибегнуть к гипнозу. И вот осуществлен этот замысел: девушка впала в состояние гипнотического сна. И можно бы ей задавать вопросы: ответы будут самые искренние… Но Анатоль струсил. Ему теперь кажется, что лучше неизвестность, нежели суровая правда… Он не желает твердо знать, что обманут! И героиню возвращают к состоянию бодрствования, так и не выяснив «жгучего вопроса»…

Конечно, ведущим персонажем миниатюры был Анатоль— Чехов. Он играл легко и водевильно, однако же вполне реалистически. Меня, помнится, поразило редкостное соединение искренности, психологической правды с быстрым ритмом почти шуточной вещи. И зрители смеялись не только в тех местах, где были расставлены ловушки для смеха автором, — тут тоже, конечно, звучал хохот зала. Но в иных репликах зал реагировал очень бурно на неожиданную наивность, которую обнаруживал в роли бывалого ловца наслаждений наш артист. По традиции такую роль следовало играть как роль обычного простака: именно фарсовый простак, а не любовник, ставит себя в смешные положения из-за искренности и всем понятной, всем известной психологической подоплеки молодого преуспевающего франта — из-за тщеславия, себялюбия, эмоциональной возбудимости и несдержанности, — они-то и делают его смешным, заставляют открывать для окружающих то, что принято таить в себе… Но Михаил Александрович вкладывал столько подлинной человечности в малые чувства и малый сюжет пьесы, что становилось жалко не слишком для нас симпатичного жуира. Да он и не был франтом — чеховский Анатоль… Но персонажем из рисунков венского или мюнхенского журнала представал перед нами русский актер. Очевидно, Чехова привлекала к миниатюре этой именно такая возможность: поглубже заглянуть в душу человека, пусть человека пустого и банального. Но банальность оказалась отброшенной исполнителем, а острая ситуация осталась…

Чехов вел себя удивительно наивно в шнитцлеровском скетче. Он с такой искренностью делился с другом своими ревнивыми подозрениями, что зрители жалели — кого? — венского фата! Но фата перед нами не было. Действовал, переживал, мучился живой и душевно раскрытый человек,

мучился по причинам, понятным аудитории. И ему сочувствовали — Чехову всегда сочувствовали зрители! И нетерпеливые реплики Анатоля вызывали смех потому, что они наивно и трогательно выражали понятные всем помыслы и чувства персонажа…

Чехов был очень смешлив. И в его творчестве юмор занимал большое место. Я знаю, что на вечерах в своей студии Михаил Александрович даже конферировал. Конечно, и тут артиста интересовали не обыденные шутки и «репризы». Мне рассказывал, кажется, С. В. Образцов, что Чехов занял однажды перерыв между двумя номерами концерта таким монологом на две минуты:

— Пока переставляют декорации, я вам расскажу анекдот. Идет, значит, дама с собачкой. А навстречу ей — господин, тоже с собачкой. И вдруг эти собачки…

Тут артист останавливался, словно бы пораженный мыслью: дальше нельзя рассказывать, ибо то, что произошло между собачками, непристойно и опубликованию с эстрады не подлежит… После паузы колебаний Чехов выговаривал:

— Нет, пожалуй, я не буду этого рассказывать…

И смущенно уходил за занавес…

Был у Чехова еще один комический рассказ. О том, как провинциальный актер экзаменуется в Художественный театр. Чтобы обрести уверенность, актер выпил, но — переложил. И посему, когда ему надо представать перед синклитом знаменитых руководителей и корифеев МХАТа, экзаменующийся начисто забыл текст басни «Ворона и лисица», которую намеревался прочитать.

Чехов сам придумал огромное количество оговорок и пьяных комментариев к тексту Крылова — их произносит захмелевший дебютант. Увы, даже приблизительно нельзя воспроизвести в печати эти импровизации. Но я за всю свою жизнь не встречал ничего смешнее. И по сей день изустно ходит по Москве эта сценка, возбуждая гомерический хохот и поражая слушателей неистовой фантазией ее автора и первого исполнителя…

Думается, нельзя опускать и этот эпизод в биографии М. А. Чехова, ибо он рисует артиста с неожиданной стороны. И ведь образ Мальволио, водевильные роли Чехова, Хлестаков — все как-то перекликается с озорством таланта!

В «Двенадцатой ночи» Шекспира М. А. Чехов играл Мальволио. Роль интересная, и многие актеры снискали успех, изображая глуповатого мажордома. Играл этого персонажа и В. Э. Мейерхольд в постановке МХАТа в начале века. Несколько лет назад на экраны вышел фильм, поставленный по комедии Шекспира. Артист В. В. Меркурьев отлично вылепил образ человека, который поверил, будто его госпожа влюбилась в него.

Меркурьев играет крепкого мужчину, похожего на завхозов и комендантов нашего времени. Понятно, что здоровый «самец» допускает возможность увлечения со стороны графини его мужской статью…

Но Чехов дал нам образ дряхлого старичка. Сварливый и подозрительный придира в черном костюме — черное трико особенно подчеркивало жалкие кривые ножки Мальволио— никак уж не мог понравиться знатной даме. И в многочисленных репликах роли Михаил Александрович показывал, что, в сущности, мажордом — неудачник с большим стажем, если можно так выразиться. Мало кому известен закон психологии неудачников, так сказать, профессиональных: если к такому человеку придет удача, он за нее требует не столько, сколько данная удача может принести в действительности, а полностью все, что потерял он, что недополучил за долгие годы неуспеха… Чехов играл Мальволио именно таким: перманентным неудачником, которому — наконец-то! — улыбнулась фортуна. Он с первого появления давал понять залу, что раздражительность и угрюмость мажордома обусловлены его печальным прошлым. И когда оказался вовлеченным в мистификацию, затеянную веселой компанией, то он расцветал именно по законам всех неудачников!..

Он верил в свой успех так наивно; наслаждался записочками, получаемыми якобы от самой графини, столь радостно и как-то даже по-детски; носил красные повязки на чулках так демонстративно — ведь это был условный знак о том, что Мальволио согласен ответить на любовь своей госпожи! — что смех зрителей все время сочетался с жалостью. Начинало даже казаться, что совестно разыгрывать *такого* Мальволио. Но именно этого эффекта и добивался Чехов. Ему было неинтересно играть банального пошляка, мужлана, который задумал прибрать к рукам состояние и титул графини, играя на ее страсти… А вот мечта неудачника, не осуществимая вовеки, фантазия престарелого неврастеника, то есть гигантская гипербола, и тем не менее теоретически вполне допустимая в действительности по закону, который выше изложен, — это была задача по плечу великому артисту. И в образе Мальволио артист Чехов был удивительно добр. Он словно бы говорил зрителям: напрасно вы думаете, что старый бедолага уже недоступен мечтам и поставил на себе крест. Если вам в действительности встретится вот такой одряхлевший неудачник, не обижайте его хотя бы предположением, что он ни на что уж больше не годен!

И эта сверхзадача ничуть не мешала Чехову быть уморительно смешным Мальволио. Наоборот, гипербола здесь

работала, как оно и бывает всегда, катализатором реакции смеха. Когда старичок ликовал по поводу своей «победы» над сердцем графини, перечитывал и целовал записочки — между тем как авторы записочек давились от смеха за кустом тут же рядом, — зрители плакали от гомерического хохота… Когда Мальволио как-то особенно нелепо ставил ступни, прохаживаясь перед графиней, чтобы она заметила алые подвязки, — незнакомые друг с другом люди в зале били соседей по рукам или толкали в бок. Вообще всякий смех в зрительном зале порождает волнообразное движение, которое начинается в задних рядах и плавно приходит к рампе. Но громкая реакция большого веселья означается рядом волн: люди качаются от смеха вперед и назад — к спинкам стульев. Приходится пережидать эту бурю: следующие реплики произносить можно только через минуту… У Чехова такие невольные паузы были заполнены тонкою игрой. Мальволио пантомимически длил свою радость и повторял сигналы, адресованные графине…

Очень жалко было старика, когда он постигал, что успех был мнимым. Тут было уже не смешно, да оно и понятно при такой трактовке роли… Но ведь «Двенадцатая ночь» пьеса не о печальной судьбе глупого дворецкого. Зрители легко забывали условные беды старого Мальволио. А вот игру и весь образ хилого неудачника забыть невозможно. Полвека я помню эти минуты зрительного счастья…

Известно, что в 1920 году на роль Хлестакова во МХАТе назначен был Н. А. Подгорный. Чехов намечался вторым исполнителем. Михаил Александрович посещал все репетиции Станиславского и из зала смотрел, как растет спектакль. Но однажды Подгорный не явился по болезни, и Чехов поднялся на сцену для этой роли. После первых же его реплик Константин Сергеевич принялся хохотать и хохотал чуть ли не все последующие эпизоды с участием Хлестакова. Разумеется, Подгорный уже не репетировал более…

Мне пришлось видеть несколько отличных актеров в «Ревизоре». С. Л. Кузнецов — первый исполнитель этой роли в Художественном театре (1910 год) играл водевиль. Разумеется, право на такую трактовку дано автором, ибо Гоголь откровенно прибегает к приемам водевиля. И Кузнецов был хорошеньким мальчиком с завитой прической, который непрерывно посылает улыбки всем окружающим, зная неотразимую обаятельность своих улыбок (они и в жизни отличали артиста). Я смотрел Степана Леонидовича в спектакле Театра МГСПС в Москве в 20-х годах.

Превосходно играл в той же манере Р. Н. Симонов —

известный мастер иронического водевильного стиля. Он показывал глупость Хлестакова, его наивность в трусости и во лжи, в похоти и нежданной удаче. Особенно удачно трактовал Рубен Николаевич ритмичный рисунок роли: его «чиновник из Петербурга» быстрыми и какими-то шалыми размашистыми телодвижениями и жестами и такою же походкой подчеркивал, что Иван Александрович живет «без царя в голове».

Игорь Ильинский дал вполне реалистический образ этакого сластолюбивого и балованного барчука, которому свойственны даже пристойные манеры, выработанные домашним воспитанием, и твердое убеждение, что ему, помещичьему сынку, причитаются в жизни всяческие лакомства и удобства.

Чехов вел себя совсем иначе. И для того, чтобы пояснить читателю хоть в малой степени, какое впечатление производил на зрителей великий артист, надо сказать несколько слов о самой комедии Гоголя.

Да, писатель использовал приемы и форму водевиля в «Ревизоре». В какой-то мере, несомненно, то было стремление облегчить прохождение пьесы через цензуру: если нравы русской провинции изобразить в виде реалистической комедии, пьеса была бы запрещена безусловно. Общеизвестно, что Николай I остался недоволен «Ревизором». И по окончании спектакля на премьере в Александрийском театре царь сказал:

— Всем сегодня здесь досталось, а больше всего — мне…

Иными словами император объявил, что ему понятно: «Ревизор» осуждает не отдельные явления, а режим, установленный им лично. Кстати, когда в Пензенской губернии из-за перелома ключицы в аварии Николай Павлович принужден был некоторое время прожить в уездном городе, ему представлялись местные чиновники. И царь, увидев выстроившихся шеренгою в зале помещичьего дома — городничего и смотрителя учебных заведений, судью и попечителя заведений богоугодных, лекаря и почтмейстера, шепнул на ухо своему гофмаршалу:

— Но я с ними со всеми уже знаком по «Ревизору» Гоголя!

Обычно роли чиновников исполняют в манере почти реалистической, а вот Хлестакова чаще принято играть водевильно. Так происходит еще и потому, что сегодняшние «стиляги» и пижоны совсем не похожи на «шелкопера» времен Николая I. А служебисты и взяточники переменились гораздо меньше за полтораста лет…

Между тем автор написал роль Хлестакова и роли чиновников в едином ключе. Он спрятал не слишком глубоко под водевильными украшениями свою сатиру. Вообще-то Гоголю было

свойственно одно редкое для сатирика качество: Гоголь умел, сохраняя бытовое правдоподобие реплик персонажа, доводить высказывания этого персонажа до стадии афоризма, который звучит как прямая авторская оценка того, о чем говорит данная реплика. Поясню на примерах.

«У нас больные все как мухи… выздоравливают».

Под видом оговорки чиновника произнесен приговор постановке дела в больнице.

«Чуть где-нибудь поставишь забор или памятник, неизвестно откуда нанесут всякой дряни…»

Опять афоризм. И т. д.

И не только в «Ревизоре» создает Гоголь эти строки двойного, так сказать, звучания…

Роль Хлестакова также полна подобными глубокими оценками отдельных сторон действительности. Писатель выражает в них и психологию шалопая, и собственное свое, авторское отношение как к самому персонажу, так и к различным явлениям той эпохи. Но мало того! Надо еще учесть, что многое из существовавшего на свете в прошлом веке живо сегодня! В такой живучести ведь и сказывается гениальность автора. И не только для нас жив сюжет «Ревизора». Недавно я смотрел итальянский фильм, который переносит фабулу гоголевской комедии в годы фашистского режима: мнимый ревизор появлялся в городке неподалеку от Рима. И все шло, как в нашей пьесе. А еще газеты сообщили в этом году: в одной из молодых африканских республик «Ревизора» играли на местном негритянском (!) материале. Было даже фото, изображающее чернокожую городничиху и такого же Хлестакова.

Прошу меня простить за отступление. Без него мне трудно было бы пояснить, в чем состояла поразительная. удача М. А. Чехова в роли Хлестакова. Впервые на русской

сцене возник образ, не только предельно сходный с основным замыслом автора, но и вобравший в себя все мыслимые аспекты этой трудной роли.

Опять-таки тут началось с удивительного соответствия внешности актера и характерных признаков персонажа — по точному описанию его, сделанному самим автором. Худенькая фигурка Чехова, его слабый, хрипловатый и незвучный голос, обыденные черты физиономии: нарисованные у самого лба брови; нашлепка из гуммоза на носу, создавшая уже не «башмачок», а «дулю»; ничтожные бачки; легкий и нервный ритм в движениях, вообще свойственный актеру, — каждая черта усиливала впечатление зрителей, обогащала их представление о ничтожности самозваного ревизора.

Но это, конечно, было «подножием» замечательному творческому созданию артиста. В таких внешних чертах выражался замысел Чехова, и выражался богато и щедро, не заставляя, однако, публику уделять внешности больше внимания, чем сути образа.

Это звучит парадоксом: дурака и ничтожество играл человек, по своему таланту, образованию, философским познаниям и нравственному облику выдающийся. И именно потому, что от Чехова веяло этой неповторимой силою духа, его игра оказалась столь значительной. Чехову доступно было проникновение в зерно образа и в тему всей пьесы в такой степени, в какой ни ранее, ни позже никому не могло удасться. Его Хлестаков перерос не только водевильного кавалера, бытового простака и характерного персонажа. Он достиг некоего обобщения, которому имя — суетность человеческая.

В театре смех возникает чаще всего, когда зрители расшифровывают мелкие и себялюбивые, недобросовестные или неосновательные — нелепые! — помышления и желания персонажа, но не выраженные словами, а скрываемые действующим лицом. Вот так в комедии работает подтекст. А Чехов словно снимал черепную коробку с мозгов Хлестакова: всем были видны нехитрые ходы мыслей и чувств «чиновника из Петербурга». Реплики и ремарки Гоголя артист воспроизводил именно так: они рассказывали столь многое и столь беспощадно, умно, глубоко, что зрителями овладевал восторг.

Напоминаю: поведение Чехова на сцене в роли Хлестакова не становилось выпадением из жанра, строго намеченного автором. Если угодно, Чехов играл и водевиль. Но в этом водевиле словно разверзалась бездна — бездонное ничтожество глупого и пошлого человечишки. Самый ритм водевиля, усиленный артистом в том смысле, что пластический и двигательно-ритмический рисунок образа у Чехова был гениален по легкости, точности, выразительности, этот ритм не только радовал эстетически, но еще и создавал дополнительные краски в реализации темы и сюжета комедии. Хлестаков — Чехов претендовал на изящество танцевального стиля: так ведет себя «кавалер», за грациозность избираемый «распорядителем танцев» на бале. Этот мотылек желает всех обаять своею «десантностью», но и сам наслаждается собственным дарованием.

А что чиновники приняли за ревизора вот этакого вертопраха, делало смешными и их. М. А. Чехову вообще присуща была высокая пластичность. Она помогала ему во всех ролях, но в Хлестакове артист вел себя почти как в балете. Чувство меры, свойственное истинному таланту, удерживало исполнителя роли

на той грани, за которой неуместны были бы его пируэты и элевация.

Чиновники рядом с Хлестаковым казались населением другой планеты: такая в них чувствовалась тяжесть, заземленность по сравнению с Хлестаковым. В те дни неизвестно было слово «невесомость». Но именно этим определением хочется обозначить игру Хлестакова… Говоря так, я ничуть не упрекаю партнеров Чехова: вся труппа уездных правителей играла сильно и умно, смешно и точно[5]. Было бы неверно, если и чиновники перешли бы на «инфернальный» стиль, в котором вел свою роль Хлестаков. Наоборот: корни реализма, явственно видные в исполнении остальных актеров, несмотря на значительную гиперболу и в этих образах (неизбежную в данной пьесе), они-то и выдвигали на первый план очаровательную и вместе с тем такую раскрепощенную манеру Чехова.

Да и для сюжета пьесы подобная расстановка сил была полезна: не зря же, каясь в последнем акте, городничий говорит:

— Фитюльку, тряпку принял за человека!

Большей «фитюлькности» (извините за неуклюжее словцо), чем давал Михаил Александрович, и не могло быть. Как сказано, он все время шел «на пределе»: еще чуть-чуть, и станет чрезмерным это преувеличение, будет бестактным поведение артиста в великой гоголевской комедии, которая так дорога всем людям русской культуры…

Чехов — Хлестаков очень часто прибегал к приемам пародии. Многие свои реплики и даже целые куски текста артист произносил (и сопровождал соответствующей мимикой, жестами, движениями), передразнивая своих партнеров. Хлестаков издевался над чиновниками — но это был только один аспект пародии. Чехов — Хлестаков, согласно авторскому замыслу, передразнивал общепринятые банальные интонации и приемы речи, словосочетания, принятые в тридцатых годах прошлого века в Петербурге. Например, его объяснения в любви Марье Антоновне, а затем и Анне Андреевне целиком построены пародически— это карикатура на сентиментальные стихи и такую же прозу того времени; соответственно они написаны у Гоголя. Актеру, однако, нужно говорить этот текст так, чтобы стало ясно: для Хлестакова такие пошлости суть последняя мода в данном «вопросе». Он гордится, что усвоил стиль этих стихов и интонаций.

Чехов четко доносит замысел автора в диалоге с девицей. Но сверх того зрители постигали еще и отношение исполнителя к своему сценическому образу. Вот тут-то особенно ярко проявлялась водевильная стихия пьесы и роли: актер издевался

над тем пустым вертопрахом, который способен пустить в ход арсенал галантных глупостей любовно- лирической моды. «Мы удалимся под сень струй», «Вам нужен не стул, а трон» и все прочее в такой трактовке делалось и очень смешным, и очень важным для характеристики Хлестакова.

Каждый спектакль обогащался новыми импровизациями артиста. И в интерпретации Чехова самые смелые и рискованные трюки — а иначе не назовешь эти украшения роли— были уместны, желанны, очаровательны, удивительно смешны!

В ответ на просьбу Добчинского, чтобы его незаконный сын обрел фамилию отца, Чехов — Хлестаков принимал позу императора Николая — портрет висел тут же на сцене — и уже в качестве самого царя разрешал:

— Пусть называется!

Значит, Хлестаков пародировал даже царя!

А сцена вранья? Ее крещендо — удивительное у Гоголя— требует от актера оправдания чисто психологического. И тут мало бытовой мотивировки: шалун-де хмелеет все больше и больше. Прогрессия хвастовства в монологе не арифметическая, а геометрическая. И чтобы поверили в*такое* нарастание, нужны и водевильный темп, и психологическое оправдание этой гигантской гиперболы. Тут всегда искус для исполнителя роли Хлестакова: бытовая, приземленная трактовка образа отстает от ситуации; но и чисто водевильный юмор с иронией начинает казаться недостаточным в этаком вихре лжи.

Чехов блистательно решил этот труднейший эпизод роли. Да, такой — уже доведенный до некоего символического обобщения — персонаж способен и врать поистине безмерно. Заканчивается пьяная ложь сообщением, что данный коллежский регистратор («генерал с другого конца» — по определению слуги Осипа) ежедневно бывает у царя; его спутали с главнокомандующим, когда он появился в военном лагере; его завтра же произведут в фельдмаршалы; даже по литературной линии он «с Пушкиным на дружеской ноге!»…

Нет, решительно: тут уж не водевильное хвастовство или вранье. Это — геркулесовы столпы брехни и фантазии. Их изображать надо от лица не просто человека, а гротесковой фигуры, в которой доведены до громадности мелкие свойства мелкой душонки. Не сочтите игрою слов с моей стороны: мелкость, доведенная до громадности. Именно так мыслил и сочинял Гоголь. В своих комментариях к комедии, в статьях и в «Арабесках», наконец, в своих устных изречениях, записанных современниками, великий писатель неоднократно утверждал и право свое, и желание, даже потребность создавать подобные

черты и лица, искаженные по сравнению с повседневным бытом в чудовищном гротеске.

Вспомним: в последний период жизни Н. В. Гоголь придавал даже мистический смысл «Ревизору». Он говорил о городе души человеческой, в который-де пожаловал ревизор… Необязательно принимать такую трактовку, рожденную в душевных сумерках самого автора. Но и это высказывание автора не лишено разумного зерна: Гоголь всю жизнь боялся того, чтобы его сочинения воспринимались как легкомысленные забавы для праздного читателя. И Чехов, безмерно усилив игровую, комическую, импровизационную стороны своей роли, не упустил авторского толкования (я хотел тут написать — образа, но спохватился: надо ведь писать — толкования всей комедии), ибо Чехов влиял на ход событий 5 огромной степени! Помилуйте, если городничий, а за ним все чиновники приняли за ревизора непросто бытовую «фитильку» — мальчишку, каких сотни и тысячи, а личность с необыкновенной легкостью в мыслях и в поведении, значит, и ослепление солидных людей необыкновенно велико, и меры вины, которую сами чиновники за: собою знают (отчего и боятся ревизии) велика, и вообще: весь конфликт вырастет до размеров катастрофы.

Вот такую нагрузку нес сейчас М. А. Чехов в спектакле. И чем больше была нагрузка, тем значительней была его беспримерная легкость. Этот артист всегда отличался быстротою реакции, редкою на сцене. Его ответы на обращения партнеров — словесные и мимические — возникали в ту долю секунды, когда повод для реакции — все слова, жесты; поступки еще не дозвучали, не осуществились до конца. (Кстати, как часто не хватает в наших спектаклях такой жизнеподобной торопливости в диалоге!) А походка и движения Чехова, естественно, тоже ускоряли действие комедии, ибо заставляли жителей богоспасаемого городка, откуда за три года нельзя было доскакать никуда, менять привычный им ритм сонного царства. Чиновникам приходилось резвой рысью бегать за мнимым начальством. Из подхалимства они торопились отозваться на любые непонятные им слова и движения приезжего сановника, которые ему заблагорассудилось произнести или сделать.

В таком сопоставлении ритмов, в неуклюжих попытках «туземцев» не отстать от Хлестакова выпукло проявлялась суть событий. А уж как делалось смешно, когда разыгравшийся и почуявший свою силу Хлестаков с чиновниками, на самом-то деле по табели о рангах стоявшими куда выше его самого, обращался как с ребятишками, которых можно и по носу щелкнуть, и подхлестнуть шлепком сзади, и взъерошить им волосы…

Требования денег — все более наглые и безапелляционные — вызывали смех публики, словно не простые слова, применяемые в таких случаях, говорил Хлестаков, а специально написанные «репризы»…

Надо сказать, что Чехов — Хлестаков произвел сенсацию. Весь сезон 1921/22 годов прошел под знаком всеобщего внимания к постановке «Ревизора» в Художественном театре. Отклики прессы не истощались. А в то время существовало несколько театральных журналов, да и общая печать много места посвящала искусством. Признание стало единогласным. Да и как могло быть иначе?

Тут был редкий случай, когда рее восхищались актером: и руководящие инстанции, и рецензенты, и зрители изощренные, и рядовая публика… Инакомыслящих не было…

Еще одна роль М. А. Чехова: Фрезер в пьесе «Потоп» шведского драматурга Бергера. Действие пьесы происходит в одном из городов Северной Америки: автор, как многие другие его сородичи, долго жил в Штатах. Пьеса построена своеобразно и очень выразительно. Она долго шла в 1-й студии Художественного театра. И этот спектакль хорошо принимался публикой. Исполнители создали отличный ансамбль. Чехов (в очередь с Вахтанговым), Бакланова, Смышляев, Г. Хмара, А. Геройт и другие…

Придется все-таки пересказать кратко сюжет драмы Бергера, ибо, не зная его, трудно понять, что делал Чехов в роли маленького неудачника из «страны желтого дьявола» (все помнят: так назвал США М. Горький). Начинается трудовой день в некоем средней руки баре. Это заведение расположено в подвале. «Торговый зал» — небольшая комната, где стойка с напитками и высокими вертящимися стульями перед ней, обычные столики по углам, будка телефона и прочая утварь — нормальное убранство мелкой точки «общественного питания», как сказали бы у нас. И круг посетителей на 90 % один и тот же. Хозяин бара и слуга — негр Чарли уже начали утренний отпуск еды и напитков тем «гостям», что имеют обыкновение завтракать тут перед началом своего делового дня.

Вскоре появляется и мистер Фрезер — Чехов. Неприятный и нервный субъект… Но об этом после. Сперва надо сказать, что обычный день в баре нарушен самым неожиданным образом: вышла из берегов река, протекающая по городу где-то совсем близко от бара, и практически выход из подвала невозможен. Более того: если вода будет прибывать и в дальнейшем, всем, кто оказался здесь, грозит гибель от потопа.

Суть пьесы в том, что автор показывает, как слетает с людей

кожура цивилизации, хороших манер, заученных добрых слов и стремления скрыть подлинные свои намерения, желания, оценки… У одного человека раньше, у другого позднее проступают черты себялюбивого животного. А затем, наоборот, возникает стремление в эти последние часы почувствовать локоть ближнего своего, и все смягчаются.

В баре гаснет свет, отключается телефон… даже сообщить о бедствии невозможно! А вода все прибывает. Люди готовятся к смерти… И вдруг отлив: вода отступает. Катастрофы не будет. Постепенно к погребенным было заживо личностям возвращаются их обычные черты и свойства… Но вот наступило новое утро. И те же завсегдатаи, что появлялись у стойки в начале пьесы, подходят с теми же заказами к бармену.

Роль Чехова не была самой выигрышной, ибо если у других исполнителей перемены в характере происходили крещендо и с большими неожиданностями, то Фрезер с самой завязки был написан автором как нервный и неприятный субъект. Именно данную роль Михаил Александрович получил не случайно: можно сказать, что к его амплуа относились роли неврастеников, как тогда принято было говорить… Но индивидуальные свойства Фрезера не совсем обычны для такого амплуа. И на сей раз актеру помогало его умение глубоко проникнуть в человеческую суть персонажа.

Фрезер — по замыслу автора — неудачник делец. Америка знает очень много разновидностей этого типа: удача падает на долю далеко не каждого, кто стремится «делать деньги». Банкротства, поражения от конкурентов, удары кризисов и «конъюнктур спада» пожинают обильный урожай среди предпринимателей и коммерсантов. Напоминаем о сем, ибо, упустив из виду эту сторону американских нравов, нельзя до конца понять, кто такой бедняга Фрезер…

Нам пришлось уже говорить о неудачниках в связи с ролью Мальволио. И там Чехов обнаружил глубокое знание психологии. Образ Фрезера потребовал не меньшей глубины анализа.

Чехов успевал в нескольких коротких сценах начала пьесы заставить аудиторию понять: его герою очень плохо живется. Надежды стать настоящим бизнесменом, иметь счет в банке и собственную фирму уже рухнули. Почему? Из-за превратностей конкурентной борьбы. Надо думать, Фрезеру подставили ножку дельцы похитрее. Может быть, было уже официальное банкротство, — а надо знать, сколь глубоко это поражает человека в условиях капитализма. Сейчас Фрезер бедняк, и он переживает отсутствие у него средств к богатой жизни не только с чисто потребительской точки зрения: ему еще горько, что он

ущемлен социально, понижен в ранге… Фрезер отчетливо представляет себе, что он неудачник. Мог бы ходить в хозяевах жизни, ан вот — упал… не то чтобы на дно, но из числа господ с крахмальными манжетами исключен. И тут приходит в голову облик бродяги Чаплина: тот, очутившись уже на самом дне, по инерции продолжает обнаруживать какие-то замашки и привычки '«порядочного общества» — визитки и котелок, галстук хотя бы из тряпья и т. д. Мимика и походка Чаплина сигнализируют нам о том же: стремление быть «сотте Л!ои1» не покинуло этого люмпа…

Но Чаплин добродушен. А Фрезер злится. Подобно всем неудачникам, он склонен рассматривать малейшее сопротивление даже самым мелким его намерениям, помыслам, желаниям, мнениям, даже движениям или жестам как новую неудачу. Опустил ногу в лужу — рассердился так, словно его кто-то ударил. И конечно же воскликнул: «Мое счастье!» Опоздал на трамвай — чуть не задохнулся от ярости и снова припомнил, что ему не везет. И так всегда и всюду…

Но Фрезер не только обижался и огорчался. Он ежеминутно переходил в наступление, отгрызался от нападок — реальных или почудившихся ему. Сам бросал жестокие слова окружающим. У Фрезера были какие-то счеты в прошлом с иными из персонажей пьесы. Счеты серьезные. Злость и горечь пропитывали речи неудачника… Нет, крайне несимпатичную личность изображал Чехов. А при всем том артист заставлял нас пожалеть своего героя. Мы начинали понимать, сколько горя перенес этот человек. Нужды нет, что, если бы Фрезеру удалось стать богачом, он согнул бы в бараний рог многих и многих. В действительности такое не произошло. В действительности не преуспевающий богач, а старый неудачник предстал зрителям на сцене Первой студии…

А когда выяснилось, что всех, очутившихся в баре, скорее всего ждет гибель, Фрезер занял первое место по истерике и трусости. Он откровенно плакал. И снова становилось ясно, что эту огромную свою неудачу Фрезер приплюсовывает к длинному списку прежних уколов и ударов. Другие персонажи как-то объединились, оставив обычные счеты между собой и «расстановку сил» — там, наверху, в повседневной жизни. Фрезер же громогласно требовал от судьбы спасения: он-де достаточно уже перенес до сегодня!..

Надо было видеть, как достоверно показывал Чехов момент, когда Фрезер, отчаявшись окончательно, сдавался — отказывался и от попыток спастись, и от прежних счетов с жизнью, и от своей отчужденности в этом сборище, случайном по составу, но

спаянном теперь общею опасностью… Зрители откровенно жалели злого и необаятельного героя пьесы. А у Фрезера появился даже «юмор каторжника» — так называется циническое остроумие безнадежности. Фрезер издевался в первую очередь над собою, над своими прежними неудачами и нынешней бедою, но он острил и по поводу предстоящей гибели, и по поводу похороненных в этом подвале надежд, мечтаний, возможностей, достижений его случайных спутников на коротком пути к смерти под водою.

Этот юмор, резкие, хриплые и захлебывающиеся звуки горького смеха Фрезера заставляли аудиторию замирать на местах так, словно бы на сцене совершались какие-то жестокие деяния, а не звучали (всего-навсего!) неуклюжие шуточки, сопровождаемые ехидным, но и горестным хихиканьем…

Однако первым переходил от взаимовражды и презрения к человеческому сближению с товарищами по несчастью именно Фрезер. Он с какой-то радостью совлекал с себя мучительные для него ощущения и думы неудачника. Фрезер с радостью убеждался, что перед лицом смерти оказываются мелкими и ненужными заботы и огорчения повседневной жизни. И, отдаваясь радости общения с людьми, которой он был лишен, наверное, с детства, старик ликовал. Прочие персонажи легко шли за Фрезером к этому слиянию души. И старик с восторгом отрешался от вражды к окружающим. Тут был порыв, полное освобождение от законов и порядков жестокого общества, в котором все они живут. Применяя термин греческой теории драмы, можно сказать: возникал катарсис, душевное очищение, которое переливалось в зал. И мы все, присутствовавшие на спектакле включались в эту нечаянную радость — ощущать себя свободным от суеты и недоверия к ближним, от своекорыстных желаний и помыслов. Разумеется, и манера поведения, и вся необаятельность Фрезера оставались. Мы видели, что озлобленный старик проявляет добрые чувства крайне неумело, ибо это для него непривычно. Но и сама неуклюжесть Фрезера была трогательна.

«Что нам Гекуба?» Какие нити связывали нас, сидевших в тот вечер в креслах московского театра, с действующими лицами, принадлежащими к совсем другому миру?.. Однако же нас тянет навстречу кучке погибающих людей, мы не только сопереживаем с обреченными персонажами. Мы чувствуем себя как*бы* участниками этого очищения, происшедшего на наших глазах!..

А когда в третьем акте выяснилось, что гибели не будет, себялюбивая радость Фрезера, выраженная также необаятельно и назойливо, отталкивала зрителей. И, возвращая сему персонажу

сварливость, его новые сетования на неудачи— прежние и нынешние — окончательно ссорили его со зрительным залом. Он делался противен для всех, кто смотрел пьесу. И все-таки огромная человечность исполнителя, умение Чехова заглянуть в душу героя, которого он играет, делала свое дело. Трактовка роли сильно смягчала наше отношение к озлобленному неврастенику. И тут нельзя не вспомнить изречения К. С. Станиславского: если играешь злого, смотри, где он добр. Именно этим принципом театра переживания и руководствовался Чехов, когда показывал нам Фрезера, как описано выше.

Помню М. А. Чехова еще в одной роли: Гамлет.

Более чем 40 лет прошло с тех пор, как я видел спектакль на пл. Свердлова в том помещении, которое теперь принадлежит Центральному Детскому театру, а тогда отдано было МХАТу 2-му. Декорации художника Либакова создали хмурый и плохо освещенный средневековый замок. Помню разноцветные стекла окон-витражей, которые освещали сцену, как транспаранты. Готические линии и формы лестниц, переходов, залов и сводов походили больше на костел, чем на жилище раннего феодала…

К сожалению, память не удержала почти никого из участников спектакля. Вижу только самого принца Датского… Чехов и в этой роли не скрывал своей внешности, не исправлял ее. Только прямой нос возник на знакомом лице великого артиста…

Еще один Гамлет — Сандро Моисси ходил в те годы по сцене театра на ул. Пушкина (ныне — Оперетта, а тогда — филиал Большого театра[6]). Моисси отличался воистину королевским величием. Он был настолько естественно, я бы сказал — органично, изящен, благороден, строг, что становилось ясно: перед нами принц…

А Чехов играл… Раскольникова. Да, именно Расколь- никова — русского интеллигентного юношу, который в силу тяжелых обстоятельств жизни ввергнут в размышления о допустимости убийства, и более того — сам убивает!..

Хочу ли я этим сказать, что Чехов не справился с ролью? Ни в малой мере! Все равно было значительно и интересно, волновал и поражал нас — зрителей — малейший штрих в поведении, диалоге и подтексте великого актера. Но почему же я поминаю Раскольникова? Потому что после встречи с призраком Гамлет — Чехов гораздо больше

Думал, чем говорил и действовал. Чистому и светлому уму принца непонятным казалось злодейство, совершенное его дядей и матерью. Он и верил и не верил словам тени. И как это бывает, когда глубокое горе постигает человека, Гамлет непрестанно

возвращался мыслями к обстоятельствам смерти отца. Чехов, отвечая на реплики партнеров, всякий раз делал паузу, перед тем как произнести что-нибудь: Гамлет все время поглощен страшной тайною, открывшейся ему.

Итак в сильно готическом Эльсиноре ходил и разговаривал (а больше молчал) очень значительный человек, погруженный в тяжелые, безысходные мысли. Конечно, партнеры Чехова не могли вести свои роли на уровне этого артиста. В принципе такое положение в театрах нежелательно: надо, чтобы имел бы место ансамбль, чтобы все участники спектакля играли бы хорошо… Кто же этого не знает… Но в данном случае всеобщее отставание от Гамлета — Чехова обрело положительную сторону: так и надо было для пользы спектакля, чтобы Гамлет ни на кого не был похож ничем, и прежде всего — своим человеческим уровнем.

Взрывы гнева и протеста, столь частые в роли Гамлета, обретали в трактовке Чехова глубокий смысл. Автор заставляет принца несколько раз срываться — в сценах с Розенкранцем и Гильденстерном, с королевой, с Полонием, с Офелией… Как оправданны были эти вспышки человека, доведенного на наших глазах до отчаяния молчаливою монодрамой на протяжении многих часов! У Чехова в репликах и монологах Гамлета звучали истерические ноты. Но они были уместны именно как результат его решения всего образа.

А знаменитая сцена, известная под названием «Мышеловка»! В ней участвуют едва ли не все персонажи трагедии. В присутствии двора, стражи, труппы бродячих актеров Гамлет ставит западню королю. Именно так решает во многих случаях конфликты Ф. М. Достоевский: то, что должно бы говорить шепотом с глазу на глаз, внезапно делается достоянием большой аудитории, состоящей из лиц заинтересованных в узле, который завязан автором, и из праздных зевак и посторонних личностей. Вспомним «Бесов» и «Братьев Карамазовых», «Униженных и оскорбленных» и «Преступление и наказание», «Идиота» и т. д.

Крещендо роли продолжается. Противодействие Гамлету не ускорено в темпе и в накале страстей. Наоборот: у противной стороны мы видим замешательство. А принц ведет роль все быстрее и нервнее. Он осмелел, потому что все обдумал и все решил. Потому он резок в сценах с матерью и Полонием. Его не тревожит тот факт, что он убил лукавого старика. Гамлет идет к развязке, зная ее кровавый характер. Знает и не боится смерти.

Удивительно, что и тут возникает сходство с сюжетными ходами Достоевского. О, великий русский писатель отлично применял ускорение фабулы в последних частях своих романов! Парфен Рогожин ударом ножа ставит точку на извилистом пути

всей тройки: князя Мышкина, Настасьи Филипповны и собственном своем… Бурные события роковой ночи, когда был убит старик Карамазов, совсем отличны от медлительного периода подготовки отцеубийства. Какой фантасмагорией шутовства и преступлений, убийств и кощунства завершается бал в «Бесах»! Да и Раскольников движется к покаянию убыстряющимися шагами, которые неизбежно приводят студента к следователю Порфирию Петровичу…

М. А. Чехов сыграл русского Гамлета. В те годы, когда шла премьера на Свердловской площади, сказать о спектакле этими словами было почти невозможно. К тому же общепринятая точка зрения на роль и пьесу не совпадает со взглядом, которого мы придерживаемся.

Я хочу остановиться еще на одной роли М. А. Чехова — в кино. Речь пойдет о «Человеке из ресторана», немом фильме, поставленном режиссером Я. А. Протазановым по роману Ивана Шмелева.

Сценарий не совсем совпадал с фабулой романа и по событиям, и по трактовке заглавной роли, — а именно ее ведь играл Чехов. Писатель Шмелев — москвич по рождению и по местожительству до самой своей эмиграции (до 17-го года), сын содержателя бани у Зубовской площади, ровесник Бунина и Куприна, — отлично знал дореволюционный быт столицы. «Человек из ресторана» — наиболее сильная вещь в произведениях Шмелева. Она написана от лица старого лакея, который трезво и суховато повествует о своем нелегком труде, о нравах ресторанов и их посетителей. Старик отнюдь не сентиментален. Неизбежный в его ремесле цинизм и знание «подкладки жизни», скрываемой обычно «приличными господами», придает интерес всей вещи. В романе у старого официанта есть дочь, и ее судьба играет значительную роль в фабуле. Но Протазанов «уси-

сол лил» драматическую линию: в фильме девушке грозит бес- честие; отец торопится приехать вовремя, чтобы выручить свое дитя. Как водится, помощь приходит в последний момент II Т. Д.

Нас интересует больше тот факт, что в инсценировке образ старика подвергается значительному изменению. Нет смысла оценивать, правильно ли поступил режиссер, обратив сдержанного и подчас скептического рассказчика из романа в того трогательного, сентиментального даже старика, которого играет М. А. Чехов. Надо отметить, что фигура, созданная Чеховым в содружестве с опытным и одаренным постановщиком, обрела заслуженный успех. В свое время фильм долго шел на

экранах столицы.

Кстати, в этой картине дебютировал на экране артист М. И. Жаров. Совсем молодой комик московских театров сыграл роль одного из лакеев, товарищей по службе старика— Чехова. В № 10 журнала «Дружба народов» перед статьею А. Морова о судьбе М. А. Чехова напечатано небольшое вступление Жарова, в котором наш друг рассказывает эпизод, имевший место на съемке фильма «Человек из ресторана». Очень ярко излагает Жаров, насколько смешлив был Михаил Александрович. Младший товарищ рассмешил Чехова во время съемок. И пришлось несколько раз «оставлять» работу над следующим кадром, потому что артист не мог перестать смеяться… А вечером того же дня Чехов, играя в МХАТе 2-м трагическую роль Муромского в «Деле» Сухово-Кобылина, заметил в зале Жарова и повторил комический жест, которым его утром позабавил Жаров на съемке. Только на сей раз озорным движениям руки, ворующей деньги из кармана пальто, был придан трагический характер. И зрители восприняли чеховскую импровизацию как выразительную подробность в роли обиженного царским судом пожилого помещика.

Но пора обратиться к тому, как играл роль лакея Чехов. Прежде всего надо сказать, что на сей раз великий актер полностью подчинился общему строю фильма. Я. А. Протазанов был мастером «деловой» кинематографии. Говорю так отнюдь не в осуждение или умаление творчества Якова Александровича: он был одним из пионеров кинодела в России. И разумный реализм этого режиссера оказался значительным шагом по сравнению с условностью и нелепостями картин начала века и десятых годов.

Задача Протазанова была ясной: надо показать дореволюционную Москву возможно ближе к действительности.

Персонажи, относившиеся к сверженным эксплуататорским классам, часто подавались в фильмах и спектаклях двадцатых годов в резко сатирическом ключе. Это неизбежно и справедливо. Но к заслугам Протазанова должно отнести, что в его картине не было карикатур и символических фигур, олицетворявших прошлое. Действовали на экране живые люди. В таком ключе решался и сам «человек из ресторана». Чехов играл очень близко к натуре. Говорю о сем, ибо для этого замечательного артиста свойственно было брать на себя почти во всех ролях дополнительную нагрузку гиперболизации образа. Из перечисленных в нашем очерке ролей, пожалуй, один только Фрезер в «Потопе» был личностью вполне реальной. А Мальволио, Калеб, Хлестаков, Гамлет требовали своеобразных стилистических решений.

Дореволюционный лакей из ресторана не раз появлялся в

литературных произведениях. Вспомним хотя бы инвалида Чикильдеева из повести А. П. Чехова «Мужики». Эта вещь — один из шедевров великого писателя. Но критик Н. К. Михайловский остался недоволен именно описанием деятельности бывшего лакея. В большой статье Михайловский выговаривал автору за то, что Антон Павлович-де в радужных тонах описал воспоминания Чикильдеева об его службе в московских ресторанах. Михайловский с добросовестностью народника приводит цифры и документы (в том числе воспоминания каких-то старых официантов) о безмерной тяжести труда. Конечно, прав А. П. Чехов, а не Михайловский: прозябая в нищенских условиях деревни, старик лакей, естественно, вспоминает свою молодость в розовом свете… Но тем не менее воистину не так-то просто было угождать «гостям». И Чехов-племянник отлично показал в фильме эту сторону быта официантов.

Михаил Александрович играл смирного и немолодого русского человека, наверное, в первом поколении вышедшего из деревни (лакеи и приказчики вербовались для Москвы из жителей Ярославской губернии, тогда как точильщики были костромичи, а каменотесы — смоляне и т. д.). Он и по характеру безответен — этот услужающий, «шестерка», как звали лакеев на московском арго. Да и в обязанности лакеев вменено быть покорным любому капризу господ, посещающих ресторацию. Вот и бегает по длинным коридорам от кухни и буфетной до «зала», приносит яства и бутылки, уносит груду использованной посуды хилый человек во фраке на кривых ногах. Скорей, скорей! Не забудь всех подробностей заказа, не спутай, да еще следи, чтобы гости не ушли, не заплатив. А то тебе самому придется вносить хозяину за выпитое и съеденное… И не спорь, не спорь с «гостями», если не хочешь вылететь с работы!

Но есть у лакея семья. И красавица дочка. И посильно обставленная квартирка, которою он гордится: ведь сам-то старик в детстве обитал в избе. Вообще Чехов отлично передавал эту сторону в личности своего героя. Простонародная основа бывшего крестьянина явственно дополнялась приметами стареющего горожанина. Пожилой лакей пользовался пенсне, он умел носить фрак — этот мундир официанта, читал газеты. Да и слабое здоровье сказывалось в быстрых, но не слишком уверенных движениях. Возраст брал свое…

Как всегда у Чехова, достоверность всей фигуры была полной. Не могло быть сомнений, что на экране именно тот человек, которого хотел для нас изобразить артист. Трудная судьба «человека из ресторана» легко читалась в немом фильме. Старый лакей привлекал симпатии зрителей и безответственностью

своей, и подчиненностью любому «гостю», и зримой добротою, и отцовской любовью к молодой красавице… Выбор режиссера оправдал себя полностью: именно Чехову под силу оказалось привлечь сочувствие публики и максимально убедительно изобразить трогательно маленького человечка…

А когда начинался кинематографически динамичный финал фильма, когда зрителям предлагалось переживать за судьбу девушки, подвергшейся нападению, Чехов, не утратив ни одной черты из сложного и правдоподобного своего образа, обнаруживал строй помыслов и чувств, вполне соответствующий обстановке. Более того, быстрые реакции старика, его глубокая тревога, нетерпение и открытие попытки ускорить ход событий оказались не менее трогательными и убедительными, чем сентиментальная статика в первой части фильма… Нельзя было без волнения смотреть на пожилого лакея, который, отбросив все условности своей профессии, стремился на выручку к любимой дочери…

Закончу тем же, чем и начал: время остудило жар всех споров и борьбы. Великий артист Михаил Чехов фактически уже вернулся в культуру своей родины. Нет надобности упирать на то, в чем он был не прав, — тем более что так дорого заплатил он за свое бегство из Москвы. А те драгоценные образы, что даны им в нашем театре и кино, должны быть сохранены. Наша обязанность перед будущими поколениями сберечь малейшие черты и подробности неповторимой индивидуальности соотечественника нашего, современника и щедрого художника, который столько радости приносил зрителям десятых и двадцатых годов.

1958

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

I

Почти все, написанное о В. Э. Мейерхольде, я прочитал самым внимательным образом. Случай подарил мне несколько встреч с поразительным художником, чья судьба — трагическая и оставившая огромный след в русском искусстве и даже в литературе — до сей поры еще не оценена в полную меру, хотя, казалось бы, нет недостатка в мемуарах и исследованиях, статьях и описаниях его многочисленных работ (например, два тома большой монографии Н. Д. Волкова, к сожалению, незаконченной; этот труд вышел в конце двадцатых годов); хотя и сам Всеволод Эмильевич был активным автором и даже издателем и редактором периодических и спорадических книг, брошюр, журналов и бюллетеней и т. д. Известно, что в двадцатых годах, например, Мейерхольд возглавлял московскую редакцию еженедельника «Жизнь искусства» (выходившего в Ленинграде). Он не только для этого органа писал сам, но и ощутимо влиял на материалы других авторов, отправляемые им в Ленинград. (Мне самому довелось отдать в руки Всеволода Эмильевича две мои статьи для Ленинграда.)

И все-таки о Мейерхольде не все и не до конца сказано. Я имею в виду отнюдь не какие-либо утаенные факты или постановки. Нет, просто его удивительную личность многочисленные мемуаристы и биографы, на мой взгляд, описывают недостаточно близко к оригиналу. Почему? Единственно по причине сложности и неповторимости этого человека. Вот записи А. К- Гладкова, опубликованные в сборнике «Тарусские страницы» и в «Новом мире», — вообще говоря, вещь бесценная, ибо автор был близок к великому режиссеру в последние годы его жизни, — даже эти емкие и отлично написанные Гладковым страницы не дают полного представления о живом человеке, носившем такое славное для одних и такое одиозное для других имя: Всеволод Мейерхольд.

На мой взгляд, и записям Гладкова и другим воспоминаниям людей, непосредственно знавших Всеволода Эмиль- евича, не хватает вот чего: почему-то все мемуаристы недостаточно ярко описывают в своих заметках удивительную одержимость искусством и сопутствующую этому остроту всех восприятий действительности, какие свойственны были Мейерхольду всегда. Лично я встречал только двух человек, которые были бы равны в этой небывалой остроте мироощущения Мейерхольду. Я имею в виду Д. Д. Шостаковича и Б. Л. Пастернака.

Шостакович, как известно, чуток к впечатлению извне предельно. И все свои впечатления от жизни он выражает в музыке с необыкновенной быстротою и конкретностью, несмотря на естественную для музыки отрешенность от реалистических приемов. Но ведь не все свои переживания, не все импрессии наш композитор непременно вносит в творчество. И надо сказать, что чисто бытовые жизненные реакции уже не композитора, а человека Дмитрия Дмитриевича Шостаковича были необыкновенно остры!

Тот, кому посчастливилось хотя бы полчаса провести в обществе Пастернака, не мог не обратить внимания на патологическую, сказал бы я, способность Бориса Леонидовича мельчайшие импульсы бытия воспринимать с остротою н глубиною неслыханными. Его реакции оказывались всегда еще более бурными, чем у Шостаковича. И нельзя было предусмотреть, что обрадует поэта из сказанного в его присутствии, из происшедшего на его глазах, из услышанного или прочитанного им ранее, а что огорчит или развеселит. Поэтому разговор с Пастернаком был — я бы так выразился — бесплодной для собеседника попыткой решать уравнение с неизвестным количеством неизвестных величин. Он ошарашивал собеседника и неожиданностью, и силой, и парадоксальным своеобразием откликов на темы беседы— тут же, немедленно! — и на явления, казалось бы, абсолютно посторонние тому, о чем идет речь или что происходит сейчас.

Но ни на секунду не могло у вас появиться ощущения, что Пастернак имеет намерение удивить вас таким странным способом общаясь с вами. Было явственно видно, что главный собеседник для себя — сам поэт. Его манера держаться обусловлена только не встречающейся ни у кого, кроме остротою восприятия, и слов, и красок, и звуков, и собственных мыслей, и чужих высказываний. Все, буквально все порождало в Пастернаке какие-то вихри эмоций, аффектов, выводов и сопоставлений. Причем часто такие вихри появлялись (для наблюдателя или собеседника) самопроизвольно: не обусловленные ничем из реально окружающего или сию минуту сказанного здесь. А поэта уже «понесло», и он говорит вам нечто столь далекое от темы и от стадии вашей с ним беседы, что только диву даешься…

Вот таким же был и Мейерхольд: его восприятие мира и реакции на все оказывались всегда своеобразны и неожиданны для собеседника. К этой ассоциации по сходству — Мейерхольд — Пастернак — Шостакович — мне еще придется вернуться. А теперь надлежит пояснить: что же общего я усматриваю в характере замечательного поэта и замечательного режиссера?

Выше я сопоставлял личность Мейерхольда с Шостаковичем. Я настаиваю и на этом сближении. Но сразу же надо отметить и разницу в темпераменте, в мировосприятии, в реакциях на явления жизни у всех трех гениев. Шостакович велик в сфере музыки. Даже самые конкретные впечатления действительности обретают в нем абстрактное звучание мотивов и гармонии. Правда, как сказано выше, в музыкальном опосредствовании легко угадываются жизненные источники этих нот, аккордов, темпов, но мелос остался здесь мелосом. Пастернак (так оно и надлежит лирическому поэту) любое впечатление, любую услышанную или рожденную им самим мысль воспринимал как человек, которому необходимо откликнуться на эти раздражители словами — стихами или статьями, афоризмами, речами, но непременно по-своему, только по-своему, не поддаваясь воздействиям, не делая уступок никому и ничему! Иначе Пастернак не умел ни жить, ни мыслить, ни сочинять.

А поле деятельности Мейерхольда — сцена, театр. Его творчество — в создании зрелища. Он должен для театра организовать во времени и в пространстве те явления, которые составляют содержание пьесы. Но когда-то нечто подобное или нечто пригодное для воспроизведения на сцене ситуации данной пьесы попадало в орбиту внимания Всеволода Эмильевича в действительности. Это подсказывает режиссерское решение: интерпретация событий драмы всегда выражала собственные жизненные впечатления нашего режиссера. Притом Мейерхольд организовывал спектакль, не просто повторяя в трактовке эмпирику события, аффекта, поступков, почерпнутых в быту и ассоциирующихся для обыденной фантазии рядового деятеля театра с содержанием пьесы. Мейерхольд сообщает спектаклю непременно неповторимую форму острого и непременно принципиально нового зрелища. То есть в своем искусстве этот режиссер так же неожиданен и своеобразен, как помянутые два художника— композитор и поэт…

II

Известно, что Мастер [7] постоянно вводил в свои спектакли элементы, присущие национальным театрам Японии, зрелищам средневековья и иным формам театра, непринятым в наш век на сценах европейской цивилизации. Он побывал в Греции, чтобы на месте по классическим руинам постигнуть эстетический строй древней Эллады. Народный русский балаган и индустриальные мотивы современного города, приемы древнеримских мимов, французских фарсов, испанских мистерий и итальянской комедии масок — все он использовал в своих постановках.

Но не только готовые эстетические ряды можно было увидеть

в спектаклях Мейерхольда. Помимо огромной эрудиции Мастер обладал значительным запасом собственных впечатлений от действительности. Мейерхольд не мог бы стать автором наиболее современных (иногда даже злободневных) спектаклей, если бы он не ощущал повседневности, не впитывал бы в себя постоянно явления обыденной жизни. Но режиссер умел и этим своим непосредственным восприятием придать сугубо острую сценическую форму. В его режиссерской трактовке самые простые эмпирические моменты обретали характер символический и гротесковый или трагический, а то и фарсовый, в зависимости от замысла Мастера или его оценки этической, эстетической или политической данного момента.

К тому же Мейерхольд никогда не забывал, что вослед за ним десятки постановщиков будут повторять его находки и приемы, изобретения и открытия. Он ощущал себя вожаком в искусстве, учителем, начальником авангарда. И в высказываниях Мастера — устных и печатных — и в его «режиссерских опусах» (термин самого Мейерхольда) такое чувство ответственности не только за свою работу, но и за будущую деятельность эпигонов ощущалось всегда.

И наконец, изощренное чувство вкуса, которое жило в великом режиссере, властно заявляло о себе. Я бы сказал даже, что у Мейерхольда была гипертрофия вкуса. Он буквально страдал, если что-нибудь в жизни или в искусстве, в литературе ранило его превалирующее надо всеми первичными впечатлениями чувство изящного. Да, он был страдальцем всю жизнь из-за этой врожденной и острейшей склонности во всем искать и утверждать красоту так, как он ее понимал. А надо ли говорить, что на тех вершинах вкуса и эрудиции, таланта и творческой принципиальности, которые были присущи Мейерхольду, это понимание резко разнилось от обыденного, мелко и пошло «театрального»?..

Характерно, что в заметках Гладкова есть такая запись. Всеволод Эмильевич высказывается о Шаляпине:

«Вспыльчивость, скандалы и взрывы Шаляпина на репетициях и спектаклях, ссоры с дирижером и партнерами объяснились очень просто: он был так предельно музыкален, что едва заметная фальшь ранила ему слух, как вас царапает скрежет кирпича по стеклу. Попробуйте сидеть спокойно, когда озорной мальчишка начнет водить по стеклу куском кирпича. Шаляпин слышал в оркестре все, и самый малейший кикс, которого мы и не замечаем, мучил его как пытка. Эта ранимая чувствительность — свойство не только психическое, но психофизическое, так же как и ранимость лирических поэтов, которых нужно оберегать от

самоубийства, как мы бережем на вредном производстве рабочего, отпаивая его молоком. Смерть Маяковского — это нарушение правил охраны труда на самом жизнеопасном производстве — в поэзии».

Полагаю, к самому Мейерхольду можно полностью отнести эти строки о повышенной чувствительности. Но у режиссера дело обстоит сложнее: режиссер не вправе делать ограничительный отбор жизненных явлений (как это доступно музыканту), чтобы уберечь себя от травм, обусловленных его чуткостью и тонкостью натуры. Режиссер должен воспроизводить действительность не в благозвучной музыке, а во всех ее отправлениях и опосредствованиях. Даже для бытующих в мире пошлости и грубости надо найти уместную и выразительную форму в спектакле, иначе театр превратится в забаву для снобов. А Мейерхольд не терпел снобизма в той же мере, в какой ненавидел банальщину. Вся биография Всеволода Эмильевича после Октября показывает, как ему дорого было демократическое искусство. Доказывать это здесь излишне. Но и до 17-го года Мастеру чужды были «башни из слоновой кости». Может быть, кому- нибудь это наше утверждение покажется противоречащим тем поискам изощренной формы, какие были свойственны Всеволоду Эмильевичу в старинном театре, в Театре Комиссаржевской, в императорских театрах десятых годов и даже в последний период его советской деятельности. Но снобизм предполагает ограничительный отбор явлений действительности и приемов выражения: он рассчитан на немногих «посвященных». А Мейерхольд в конце концов апеллировал к широким кругам зрителей. Он понимал, что в его творчестве есть «перелет»: не все было понятно среднему человеку в постановках Мастера. Но сам Мастер желал убедить и рядовых зрителей, покорить их, заставить принять его трактовку пьесы, его методы сценического воспроизведения данного «драматического материала».

А. М. Файко в воспоминаниях отмечает, что после успеха его пьесы «Озеро Люль» в постановке Мейерхольда [8](Московский Театр Революции — ныне Театр имени Маяковского) Всеволод Эмильевич надписал свое фото, подаренное автору пьесы, вот так:

«Алексею Файко, доставившему драматургический материал для моего режиссерского опуса в сезоне 1923—24 г.г.»

Здорово, не правда ли? Стоит сказать, что следующий «драматургический материал» того же автора «Учитель Бубус» Мастер провалил, ибо его постановочный план никак не соответствовал характеру пьесы, ее жанру и теме…

И вот что еще хочется отметить: в своем поведении, в манере изъясняться, в жестах и повадках Мейерхольд был нарочито прост

и неизыскан. При его удивительной внешности и даже, я бы сказал, элегантности Всеволод Эмильевич говорил на том языке «московской просвирни», который считался со времен Грибоедова и Пушкина (и считается ныне) наиболее достойным диалектом литературной речи. Этим диалектом по традиции пользуется профессура Московского университета, он звучит в Малом и Художественном театрах. Мейерхольд даже немного играл в грубоватость интонаций и выражений, боясь, очевидно, показаться снобом или «денди».

В какой-то мере таким путем он пытался скрыть свою ранимость по отношению к пошлости и банальности, а ведь от явлений этого типа он не мог избавиться в реальной жизни. И подобно тому, как не мог Шаляпин примириться с огрехами в музыке, так и Мейерхольд трепетал от огорчений, сталкиваясь с глупостью, безвкусием, напыщенностью и т. д. Но, повторяю, несколько шире была у Мейерхольда сфера этих травм, чем у великого певца, который страдал только, когда звучала недостаточно квалифицированная музыка! В особенности тяжело давались Мейерхольду восприятия чужих неудач и пошлости в сфере искусства. И книги, и вслух читаемые стихи, и музыкальные пьесы, мелодии, какие-нибудь патефонные хрипы (вспомним, как отозвался о граммофонах А. Блок), актерская бездарность, бескрылые спектакли, которые ему приходилось смотреть в других театрах, нежелание или неумение многих и многих актеров и помощников даже в его собственном театре понять и выполнить то, что задумал Мастер, — да, жизнь Всеволода Эмильевпча была насыщена подобными уколами, царапинами, а то и ранами.

III

Можно сказать, что сам Мейерхольд был воплощением стихии театра. Он и впечатления от действительности воспринимал главным образом как явления, которые должны послужить элементами будущего спектакля. Люди и их речи, поступки и чувства для Мейерхольда не только выражали реальную суть вещей, так сказать, процесс жизни как таковой. Всегда и везде, жадно внимая всему, что мог услышать или увидеть, почувствовать или продумать, он все оценивал уже как материал пригодный или непригодный для воспроизведения на сцене. Мейерхольд и загорался в повседневной жизни с необыкновенной быстротой, с необыкновенным накалом темперамента и страстной заинтересованностью. И так же быстро потухал. Эти вспышки возникали иной раз как результат собственных мыслей и чувств. А часто — как реакция на то, что увидел, услышал, уразумел из происходящего вокруг…

Впоследствии в его постановках обязательно обнаруживались переработанные могучим художником, доведенные до стадии виртуозной выразительности, те впечатления, которые остановили на себе внимание режиссера в жизни. Общеизвестно, что в деталях своих постановок Всеволод Эмильевич умел находить ошеломляющие и восхищавшие зрителей приемы и формы выражения самых тонких и интимных, едва заметных в быту штрихов реальной жизни. А наряду с этим возникали темпераментные и широкие, громовые, хочется сказать, черты, рожденные талантом режиссера. Каждый спектакль Мастера был полон таких подробностей. И конечно, то был плод его творческого отношения к действительности в ее самых разнообразных проявлениях.

Мейерхольд — режиссер, художник черпал полными пригоршнями впечатления из окружавшего его быта все то время, пока бодрствовал его разум. Великий мастер мизансце- нировки, он в жизни наблюдал и даже нарочно искал во всем «расстановку сил». Изучал движение и взаимодействие людей и предметов во времени и пространстве. Это вообще свойственно режиссерам: интересоваться всеми мыслимыми жизненными процессами — особенно теми, что выражаются динамически в движении, жестах, крупной мимике, в работе и деятельности всех видов и форм.

Известно, что Станиславский не мог сдержаться, чтобы не дать указаний истопнику — как надлежит топить печку, сапожнику — как чинить обувь, пожарнику — как тушить огонь. Притом Константин Сергеевич не считал себя знатоком именно данного дела. Но если какой-то зримый трудовой процесс попадал в орбиту его внимания, в Станиславском «просыпался» постановщик: им овладевало желание усилить выразительность увиденного им деяния. На сцене ведь все надо показывать так, чтобы из зала становились бы убедительными и самая работа, и ее смысл, цель и технические приемы, и потребные для этого дела жесты и позы и т. д. Кстати, Станиславский с его поразительной памятливостью на самые мелкие обыденные дела и обычаи часто получал аплодисменты зрителей именно за точное повторение в театре того, что обычно бывает в жизни, но, казалось бы, не замечается никем. А показанные на сцене подобные штрихи вдруг оборачиваются тонкими приметами жизненных явлений…

В. П. Катаев рассказал мне, что когда Константин Сергеевич принимал поставленную младшими режиссерами инсценировку повести Катаева «Растратчики» (Художественный театр, 1927 год), он приказал в сцене на вокзале перед отъездом обоих растратчиков из родного города выпустить к вагону (действие происходит на платформе) одетого в железнодорожную форму

актера, который постучал бы молотком с длинной ручкой по колесу вагона. Это было выполнено, и на премьере зрители захлопали, приветствуя такой достоверный тактo-мимический эпизод… Общеизвестно, что Станиславский много, а Мейерхольд редко прибегал к подобным реалистическим деталям. Всеволод Эмильевич предпочитал, как сказано выше, как-то заострить, обобщить, поднять до стадии некоего символа ту жизненную подробность, которую он почитал нужным внести в свой спектакль… И в жизни его радовали такие же штрихи — выразительные сами по себе, внятно раскрывающие суть явления. Он по-детски радовался, наблюдая нечто подобное. Смеялся, указывал окружающим на такие моменты, хвалил и благодарил тех, кто утешал его в этом смысле своим поступком или словом.

На одном из спектаклей Мейерхольда (кажется, это был «Командарм 2» Сельвинского), глядя на сцену, где были смещены все реалистические приметы обстановки, а вместо «павильонов» и «пейзажных задников» стояли станки и подобия трибун — условные «выгородки» вместо стен и т. д., я внезапно понял вот что: академические театры и режиссеры имитируют в убранстве игровой площадки реалистическую живопись. Декорации тут спокон века соблюдают соответствующие натуре линии и краски, законы перспективы, пропорций и светотени. А Мейерхольд оформление сцены строил, исходя из внеевропейских приемов изобразительных искусств. Отсутствие перспективы свойственно в живописи индусам, японцам, китайцам, персам… Нереальные тона и пропорции и по сей день живут у этих народов в театре, в живописи, в графике…

Не могу не припомнить, что и живописцы начала нашего века испытывали на себе влияние азиатского и африканского искусств. Талантливый художник Георгий Якулов неоднократно говорил о том, что он принципиально нарушает перспективу в своих картинах, ибо ориентируется не на Италию, а на Японию. Его знаменитое полотно «Скачки» в акварельном варианте есть откровенное подражание Хокусаи. И Якулов был не одинок. Участники общества «Бубновый валет» действовали так же. А сейчас Пикассо, Леже и Шагал твердо установили эти нарушения европейского реализма в качестве канонов изобразительных жанров. Заслуга Мейерхольда в том, что он очень рано стал прибегать к подобным приемам на сцене: ведь тут лежат огромные возможности усиления выразительности всего спектакля!

Надо, однако, сказать, что Мейерхольд в своих театральных работах мыслил категориями не одной только живописи. Он чувствовал трехмерность сцены лучше, чем кто-нибудь другой. И

потому его постановки прежде всего поражали пространственными решениями. А цвет и линейные очертания деталей в убранстве площадки служили наиболее эффективному выражению общего замысла в «вещественном оформлении» (этот термин тоже придуман и введен в практику нашего театра Всеволодом Эмильевичем). Мастер часто обращался к скульптурам, а еще чаще — к архитекторам, когда искал решения для спектакля[9]. И, как уже сказано, всякий раз это были принципиально новые установки для всего строя готовящейся постановки…

А уж в музыке, которая по сути своей дозволяет любые иррациональные решения, Мейерхольд умел применять и оправданные бытовыми причинами мелодии (например, знаменитый вальс в «Лесе», исполняемый тремя баянистами: из этого спектакля вальс в аранжировке композитора В. Я. Кручинина выпорхнул «в жизнь» и под заглавием «Кирпичики» стал на долгие годы популярной песенкой со словами поэта П. Д. Германа), и симфоническую музыку, возникавшую в эмоционально сильных моментах постановки безо всякого реалистического повода. Всеволод Эмильевич привлек совсем еще молодого Шостаковича к созданию оркестрового сопровождения «Клопа». В спектаклях Мейерхольда часто играли соло пианисты и скрипачи. А наряду с этим лучший в Москве 20-х годов джаз-ансамбль тоже состоял при Театре им. Мейерхольда. И этот джаз иллюстрировал те сцены и спектакли, которые нуждались в современной и западной музыке. Интересно отметить, что в качестве пианиста работал в джазе ГОСТИМа молодой Е. О. Габрилович, впоследствии ставший известным кинодраматургом. Его синкопические ритмы в мелодиях блюзов и фокстротов зрители помнят до сих пор. Не надо забывать, что в те годы отношение к джазовой музыке было со стороны «органов по контролю репертуара» отрицательным. Но Мастер не боялся включать в спектакли звучания этого типа.

Вообще-то надо бы написать специальное исследование на тему: Мейерхольд и музыка. А начать такую работу придется с рассмотрения того факта, что сам Мейерхольд, прежде чем сделаться актером, учился играть на скрипке в Московской филармонии. Вот это музыкальное образование и безупречный слух, конечно, отражались в творчестве режиссера.

IV

Едва ли можно найти в нашем театре фигуру режиссера, который влиял бы на драматургию, театральную критику и театроведение, на поэтов и литературоведов больше, чем Мейерхольд. Он и сам был, как уже сказано, незаурядным

литератором. Его собственные варианты пьес, которые он ставил или только собирался ставить, очень часто серьезно разнились от подлинников. Достаточно вспомнить «Горе уму» — вместо «Горе от ума»: Мастер скомпоновал «драматургический материал» из разных вариантов грибоедовской комедии. «Лес» Островского был перемонтирован и разбит на десятки малых эпизодов. «Ревизор» — в таком же делении и тоже составлен из вариантов гоголевского текста. Если Мастер так обращался с классиками, легко себе представить, что он делал с пьесами живых авторов!..

Характерно, что эксперименты над «драматургическим материалом» своих спектаклей Мастер производил чуть ли не с самого начала режиссерского своего пути. И именно это-то обстоятельство заставляет нас внимательно рассматривать литературные вкусы Мейерхольда. Известно также, что, заказывая пьесы, Всеволод Эмильевич принимал большое участие в работе над построением и написанием оного произведения. Разумеется, у Мейерхольда были огромные познания в сфере драматургии, чутье и фантазия большого таланта окрашивали эту работу. И тем не менее, как уже сказано, его иной раз «заносило» в такой мере, что помощь автору обращалась в искажение замысла (как в случае с «Учителем Бубусом»). Но Мейерхольд иначе работать не умел: его снедала перманентная гипертрофия творчества, если можно так выразиться. В сатирическом романе Булгакова «Роковые яйца», написанным в 1924 году, действие происходит в 1927 году. И автор пишет, что Мейерхольд погиб в 1925 году, когда на репетиции «Бориса Годунова» на него упали с трапеции голые бояре. Удивительно точная пародия. Но я слышал, что Мастер обиделся на Булгакова…

Часто Мастер сам вызывал к жизни драмы, которые клал в основу своих постановок. Несколько лет рядом с Мейерхольдом в его театре стоял поэт С. М. Третьяков. Он давал и собственные пьесы, и инсценировки чужих произведений. Большой успех пришелся на долю переделанной Третьяковым драмы Мартинэ «Ночь»: в ГОСТИМе эта композиция шла под заглавием «Земля дыбом». Трагические события и последствия первой мировой войны Мейерхольд оформил в своем спектакле как своеобразный трагифарс. И обработка Третьякова как нельзя более подходила к замыслу Мастера. Журналист М. Подгаецкий сделал для Мейерхольда сценарий спектакля «Даешь Европу!», использовав для этого романы Б. Келлермана «Туннель» и И. Эренбурга «Трест «Д. Е.». Тех, кто видел спектакль, не надо уговаривать, что эти сценарии, как и многие другие, основанные для спектаклей Мейерхольда, были созданы при непосредственном соавторстве Мастера: то была типичная «мейерхольдовщина». С. Третьяков

написал еще одну пьесу — «Рычи, Китай!». Она создана в той же манере, что и названные выше сочинения. И все они характерны для Мейерхольда начала двадцатых годов.

По этому поводу нельзя не вспомнить эпизод, который произошел у В. П. Катаева с К. С. Станиславским. Когда ставили во МХАТе автоинсценировку повести Катаева «Растратчики», Константин Сергеевич добивался у автора каких-то переделок в пьесе. Катаев не соглашался и предложил режиссерам делать поправки самим. Вот на это Станиславский со свойственной ему рассеянностью сказал:

— Мы никогда ничего не меняем в тексте пьесы без согласия авторов. Например, когда мы ставили «Братьев Карамазовых», я поехал ко вдове Карамазовой…

Разумеется, режиссер хотел произнести: ко вдове Достоевского. Но ему изменила память, как оно часто бывало… (Это мне рассказал сам Катаев.)

Мейерхольд не только не ездил ко вдовам драматургов, но и самих драматургов не спрашивал, переделывая их пьесы…

В мою задачу не входит исследование конкретных последствий влияния Мейерхольда на всю нашу театральную литературу. Но несомненно, что, изучая рецензии и обзоры той эпохи, высказывания теоретические по вопросам театра и смежных областей искусства, нельзя не учитывать мощного влияния Мастера. Нельзя забывать, что Мейерхольд очень часто выступал по вопросам театра, вводил в практику сцены и в театроведение множество новых терминов, давал оценку пьесам и спектаклям, книгам и живописным работам, музыкальным произведениям, и даже явлениям, не связанным с искусством…-

V

Если наш Мастер наталкивался в жизни на какие-то черты, которые он признавал пошлыми, неуместными, недостойными (а их всегда было больше, чем приятных для Мейерхольда), он как-то сникал, отворачивался, приходил в дурное настроение… Все это обычно для неврастеника. И вне своего театра такой уход от неприятных впечатлений для Мастера был, разумеется, естествен. Да в том-то и дело, что даже у себя на сцене — то есть там, где можно было бы «власть употребить», — Всеволод Эмильевич иной раз опускал руки, огорченный чьим-то поступком, словами, стечением обстоятельств. Мейерхольда выбивали из творческого настроения мелочи, которые, казалось бы, легко преодолеть властным режиссерским словом. Такое слово чаще, конечно, находилось у Мейерхольда, ибо темпераментом он обладал незаурядным. Но вдруг, огорченный непониманием какого-то из своих замыслов со стороны актеров или ближайших помощников,

Мастер опускал голову, весь обмякал и принимался сетовать на печальную свою судьбу: он окружен людьми, которые задались целью мешать ему создавать спектакли…

И. В. Ильинский с мужественной искренностью описал в своих воспоминаниях ссору со Всеволодом Эмильевичем перед самою премьерой «Великодушного рогоносца». Я присутствовал при этой размолвке и свидетельствую: действительно, обнаженная для зрителей вплоть до грязной кирпичной стены сцена бывшего театра Зона выглядела крайне неприглядно. А решение Мейерхольда заключалось как раз в том, чтобы подчеркнутой этой неприглядностью, заводской затрапезностью, что ли, сообщить «индустриальным» конструкциям художницы Л.Поповой соответствующий фон. Но молодой актер Ильинский никогда не сталкивался с подобным оформлением сцены. Ему, действовавшему вблизи от замаранных и выщербленных кирпичей стены, особенно неприятно было это отвратительное, с его точки зрения, «оформление»…

Ильинский пишет о том, как он переживал эту ссору. А я на последней репетиции наблюдал огорченного Мейерхольда. Да, режиссеру тоже было горько находиться вне творческого контакта с исполнителем главной роли в столь сложной пьесе, решенной столь оригинально… Если ссора артиста и постановщика приняла бы чуть большие размеры, это могло отразиться на успехе спектакля, сделать непонятным самый замысел театра, а то и сорвать премьеру, ибо Ильинский свободно мог бы отказаться от выступлений: у Игоря Владимировича характер крутой, он не признает компромиссов в творческих делах.

И вот, сидя за режиссерским столом (не в 8-м ряду, как то полагалось в Художественном театре, а гораздо дальше, почти у последнего ряда), Всеволод Эмильевич об Ильинском, который действовал на сцене в тот момент, говорил своим сопостановщикам (Мастер любил окружать себя большим штабом в работе над спектаклем):

— Ну, что это?.. Что он делает?! Пойдите, скажите ему, чтобы он не топтался на первом плане!.. Я же ему точно показал: здесь нужен переход к той вертящейся двери, чтобы в лицо принять от Стеллы ее реплику… Нет, он все погубит, вот увидите!..

И т. д.

Как известно, поразительный успех спектакля в целом и Ильинского в роли Брюно через три дня смёл эту ссору начисто. Один из рецензентов написал тогда:

«На другое утро после премьеры проснулся знаменитый артист Игорь Ильинский».

«Знаменитому» шел тогда 21-й год…

VI

А вот случай, когда чувство вкуса у Мейерхольда проявило себя решительно и внезапно. В 22-м году, осенью, Всеволод Эмильевич, как руководитель режиссерских мастерских (они назывались ГВЫРМ — Государственные высшие режиссерские мастерские и входили в состав ГИТИС — Государственного института театрального искусства), принимал участие в приемной комиссии. Молодые люди, желавшие попасть в число студентов ГИТИС, как оно водится всегда, выходили на сцену и показывали свое искусство. Юноша с банальным лицом и кучерявой прической замер манерно в «красивой» позе и произнес с «нервом»:

— «Сумасшедший». Стихотворение Апухтина…

— Довольно! — крикнул безо всякой паузы Мейерхольд из-за стола экзаменаторов.

Парнишка выпучил глаза и, шатаясь, сошел со сцены, видимо не понимая, что же он сделал такого, что его не хотят даже слушать…

Но, конечно, для Всеволода Эмильевича будущий артист, которому нравятся стихи Апухтина, был неприемлем…

Мейерхольд добивался яркой театральности не только в своих постановках. Он и в личной жизни выбирал наиболее яркие приемы в организации обыденных отправлений. Любил афоризмы и максимы. Например, об одном постановщике, авторе бескрылых приспособленческих спектаклей, он сказал: «Красносотенный режиссер». И вообще Всеволод Эмильевич часто цитировал броские и убедительные изречения. Сам сочинял такие же. Даже принимая гостей у себя на дому, Мейерхольд вносил в это дело свою манеру режиссера. Он ставил встречу с друзьями как некое сценическое действо…

Не помню уже сейчас, кто мне рассказывал, что ему довелось увидеть Мейерхольда за несколько лет до революции в качестве главного режиссера императорских театров Петербурга за кулисами в Мариинском театре. Посетитель некоторое время ожидал в приемной, а затем из двери кабинета вышел величественной и быстрою походкой Всеволод Эмильевич, одетый в визитку, которая, как известно, очень ему шла. Кто видел хотя бы воспроизведение портрета работы Бориса Григорьева, на котором Всеволод Эмильевич изображен во фраке, может себе представить, как строгий и нарядный покрой черного одеяния с длинными острыми фалдами удачно подчеркивал изящную и тонкую фигуру режиссера…

При появлении такого сановника единым движением поднялись со своих стульев престарелые капельдинеры,

дежурившие у кабинета. Этих капельдинеров выбирали из числа состарившихся унтер-офицеров гвардии. Высокие представительные ветераны в придворной форме — ливрея, расшитая золотым галуном с черными императорскими орлами, в сущности таким же, что и на погонах адмиралов, — обладали истинно гвардейской выправкой и умением выполнять «артикулы» субординации с блеском. А Всеволод Эмильевич вел себя вполне достойно для этакого ритуала. Он величественным жестом пригласил посетителя к себе. Заметно было, что главному режиссеру не в диковинку эффект его появления перед капельдинерами. Главный режиссер заранее обдумал этот эффект…

Много раз было уже сказано, что Мейерхольд сразу после Октября перешел в лагерь революции. Он вступил в Коммунистическую партию. И — что тоже очень характерно для Мейерхольда — в качестве выразительного признака своей принадлежности к красным режиссер стал носить красную феску, — это ли не заменяет человеку соответствующий флаг?..

А через некоторое время вместо фески появилась «буденовка»— форменный армейский шлем из шерстяной ткани защитного цвета со звездой из приборного сукна, нашитою повыше козырька… К буденовке добавлялась и шинель того времени «с разговорами»: так именовались в быту три поперечных (чуть наискось) нашивки из цветного сукна на груди. Пехотинцы носили красные звезды на шлемах и такие же «разговоры», кавалеристы — синие, летчики — голубые, артиллерия и технические войска — черные. Разумеется, у Мейерхольда и «разговоры» и звезда были, как у пехоты: ведь он сделался отныне красным режиссером!

В этой связи надо рассматривать и лозунг Мейерхольда «Театральный Октябрь», который он выбросил в 1920 году, будучи заведующим ТЕО (т. е. театральным отделом) Наркомпроса. Он искренне полагал необходимым в искусстве совершить такую же ломку всего, оставшегося от прошлого, как и в политике, в экономике, в быту…

Мейерхольд вносил в эту свою деятельность присущую ему театральность. Мне рассказывали, что когда ученик Всеволода Эмильевича — Н. П. Охлопков в 1953 году был назначен заместителем министра культуры СССР по всем главкам, связанным с кинематографией, кто-то из друзей спросил его: как он справляется с делами в качестве такого высокопоставленного руководителя?.. Охлопков гордо откинул голову и ответил:

— И царей приходилось играть.

Мейерхольд тоже в значительной мере «играл» в

«Театральный Октябрь». Но так как революция смела и разрушила столь многое из прежних установлений, то Всеволод Эмильевич намеревался ликвидировать и дореволюционные театры, которым очень скоро правительство присвоило титул «академических». Попытки Мейерхольда закрыть Большой и Малый театры, МХАТ и Камерный театр не могли быть осуществлены: А. В. Луначарский поддерживал эти коллективы, да и весь Совнарком был на стороне «аков», как их называли в те дни, применяя сокращенные названия…

Однако руководителям «актеатров» Мейерхольд много попортил крови. Ведь неясно было, кто одолеет. Луначарский и Ленин не принимали всерьез планы Мейерхольда. Но в печати не было возражений на бурные речи и публиковавшиеся даже в солидных изданиях статьи приспешников «Театрального Октября».

Помню, однажды вечером, летом 20-го года, я шел от Иверских ворот к Охотному ряду. А из Александровского сада — явно после заседания в Театральном отделе Наркомпроса, помещавшемся на Неглинной (ныне Манежной) улице, — возвращались домой К. С. Станиславский, А. И. Южин, А. Я. Таиров и Л. В. Собинов. Они передвигались быстро, тихо и встревоженно переговариваясь на ходу и тесно прижавшись друг к другу. Ясно было: только что им задана была в ТЕО новая задача, которую решить не так-то легко. А не решишь — нанесешь непоправимый ущерб родному театру…

Даже я — молодой человек, далекий в те годы от искусства, — понял положение вещей и волнения знаменитых артистов. Да, пока Луначарский не отстранил Всеволода Эмильевича от управления театрами РСФСР, Мастер многое замышлял в этой области. А при влиянии, которое не уменьшалось даже после его ухода с административного поста (целый ряд режиссеров, художников, драматургов остались добровольными последователями «Театрального Октября»), Мейерхольд мог бы сокрушить в театре столько, что потом и не восстановили бы…

VII

Рассказывая о чем-нибудь, Мейерхольд увлекался и превращал прозаическую новеллу в некую театрализованную интермедию. Н. Р. Эрдман — один из любимых Мейерхольдом драматургов, автор комедии «Мандат», снискавшей огромный успех в постановке Мастера (1925 г.), автор комедии «Самоубийца», которая репетировалась в 1923 год во МХАТе и в ГОСТИМе. Эрдман рассказывал мне, ка Мейерхольд поучал его необходимости держать в строгой секрете свои творческие

замыслы. И в пример привел поведение композитора Н. Меттнера, который якобы, когда Мейерхольд пришел к нему, чтобы ознакомиться с музыкой, написанной Меттнером для Мариинского театра, совершил следующее: композитор сперва запер на ключ дверь, затем опустил на окнах шторы, крадущейся походкою подошел к роялю и осторожно отпер ключом крышку над клавиатурой… Шепотом композитор произнес:

— Музыка начинается вот с этой ноты…

Едва слышно прозвучало «ля», и Меттнер закрыл поспешно крышку, чуть не прищемив собственные пальцы. А более композитор ничего и не открыл режиссеру. Вот так надо беречь творческие тайны!

А еще И. В. Ильинский рассказал мне, что однажды во время ссор Мейерхольда с Таировым он, Ильинский, шел вместе с Мастером по Садовой в Москве. Они беседовали. И вдруг раздался выстрел: скорее всего лопнула шина у проезжавшего автомобиля. Мейерхольд немедленно юркнул в арку ворот, затащив туда же Ильинского, и, только оказавшись в укрытии, со значительностью поднял палец. Затем Мастер огляделся (не наблюдает ли кто за ними?..) и шепотом сообщил Ильинскому свое предположение:

— Таиров!.. Он нанял Ардова убить меня…[10]

Разумеется, была в этой реплике обычная для Всеволода Эмильевича ирония. Но не только ирония подсказывала такие опасения нашему режиссеру. Мастер постоянно думал о том, что его творческие замыслы могут быть украдены.

В 1923 году произошел конфликт между Мейерхольдом и Таировым из-за претензий обоих режиссеров на приоритет в урбанистическом оформлении спектаклей. Отношения между этими двумя корифеями сцены и до того были откровенно враждебны. Встречались они только на диспутах, где укоряли друг друга по разным поводам. А тут Мейерхольду удалось выпустить в Театре Революции пьесу А. Файко «Озеро Люль» на несколько дней раньше, чем состоялась премьера инсценировки романа Честертона «Человек, который был Четвергом» в Камерном театре. В обоих спектаклях действовали лифты, двигались машины разных назначений, за окнами были пейзажи большого западного города и т. д.

Таиров раньше Мейерхольда начал работу над постановкой Честертона. А Мейерхольд перегнал его по срокам. И тогда Таиров объявил публично, что Мастер украл замысел Камерного театра, ибо кто-то, мол, разгласил принципы новой постановки, готовившейся на Тверском бульваре.

Мейерхольд, посмеиваясь над соперником, который опоздал в

этом соревновании, утверждал, что оформление «Озера Люль» задумано прежде, чем урбанистические декорации в Камерном театре… Кстати, зачатки машинерии — еще абстрактной и наивной — присутствовали в «Великодушном рогоносце» — 1922 год. Эти «машины» из фанеры и теса скрипели, заедали, вертелись впустую, но они вместе с рабочей прозодеждой всех актеров выражали «веяние времени».

И печатные и устные споры обоих режиссеров некоторое время занимали не только Москву, но и Ленинград, и театры периферии… Сказать по совести, мне и тогда уже казалось, что Мейерхольд слукавил: он, наверное, получил сведения о работе Таирова и «выставил» своего конкурента сознательно. Но, с другой стороны, надо признать, что в те годы тяга к машинерии, к урбанизму и прочему такому была во всей стране стихийная: так хотелось всем поскорее изжить отсталость царской России, разруху войн, материальную нищету…[11]

Я не могу не вспомнить тут слова Сергея Есенина, которые я слышал в Большой аудитории Политехнического музея на вечере поэта после возвращения его из Америки (поездка с Айседорой Дункан). Сергей Александрович в своей речи сказал:

— Ну, насмотрелся я там на эти небоскребы и машины… Жить не хочется в таком дыму и скрежете! Солнышка не видно, деревья сохнут, а жеребенка или просто курицу не увидишь сроду!..

Но это был Есенин. А передовой и модной полагалась тоска по машинам, которая заставила Маяковского написать о своем желании стать машиной…

VIII

Чувство юмора было в высокой степени свойственно Мейерхольду. Очень часто он, начиная толковать о чем-либо всерьез, «сползал», так сказать, к иронии и даже к издевке над собственными же тезисами и посылками. Помнится, однажды Мейерхольд, в тот период холодно относившийся к Ильинскому (а как мы знаем, у Мастера всегда' бывали подобные охлаждения или, наоборот, увлечения своими соратниками), сердито начал пенять на то, что замечательный этот актер манкирует занятиями по биомеханике. В 22-м году Всеволод Эмильевич придавал огромное значение придуманной им системе физической тренировки актера. Он даже утверждал, что артист, овладевший биомеханикой, будет выразительнее играть и внутреннюю суть своей роли. Весь состав труппы обязан был являться по утрам. Актеры переодевались в синюю прозодежду из бумажной ткани (исполнители ролей в «Рогоносце» и спектакль играли в этой униформе) и принимались под звуки рояля выполнять

упражнения. Какие? В основном это были движения, заимствованные Мейерхольдом у знаменитого итальянского трагика ди Грассо. Играя роль пастуха, трагик похищал свою невесту, кинувшись на нее внезапным прыжком. Он перекидывал партнершу вокруг собственной шеи и через оба плеча, как это делают в горах пастыри многочисленных стад, и с такою ношей убегал, прыгая со скалы на скалу, вверх — к себе на вершину… У Бабеля есть прекрасная новелла с описанием этого спектакля ди Грассо на гастролях трагика в Одессе.

Помянутая сцена произвела на Мейерхольда настолько сильное впечатление, что он заставлял своих актеров делать и точно такое же упражнение, как у итальянца, уносившего партнершу, и ряд других сложных действий и движений, имевших целью раскрепостить актерское тело, сделать актера изящным и выразительным в самых трудных физически акциях на сцене. В «Великодушном рогоносце» тренировка по этой системе дала положительный результат. Но, может быть, Мейерхольд и весь комплекс биомеханических упражнений создал как подготовку к соответствующему решению трагикомедии Кроммелинка?.. А в дальнейшем биомеханика захирела. Она приелась своему изобретателю, как и все на свете приедалось этому человеку…

Однако эпизод, о котором я начал рассказывать, происходил во время расцвета биомеханики. Мейерхольд завел разговор о том, что Ильинский чересчур многое себе позволяет. Отсутствие его на занятиях по биомеханике свидетельствует об его неуважении к своему театру и даже к самому Мастеру.

— Все являются па занятия! — гремел Всеволод Эмильевич. — Никто не пропускает ни одного часа… Грибакова — и та приходит! — внезапно заключил он.

А Грибанова была артистка, которая, по общему мнению, полагалась наиболее бездарной в театре. В каждом коллективе есть такие одиозные имена. В ГОСТИМе эту «должность» занимала именно Грибанова (я подменил, разумеется, подлинное имя артистки).

— Грибакова! Вы понимаете, сама Грибанова ходит, а Ильинский осмеливается не приходить!

Интонация Мейерхольда сделалась откровенно иронической. Он теперь только симулировал гнев. И эта самопародия, возникшая мгновенно, вызвала веселый смех присутствующих. Мастер присоединился к смеющимся так, словно начала монолога не было сказано всерьез и с раздражением.

В Мейерхольде всегда жило стремление удивить людей, разыграть, совершить нечто противоположное тому, что от него ждут. Несколько мемуаристов, например, отмечают, что в

подъезде, где жил Мейерхольд, на площадке были рядом две двери. На одной была укреплена табличка с именем Мейерхольда и звонок. Естественно, все обращались лицом к этой двери и нажимали кнопку звонка. Но Мейерхольд появлялся из другой двери и очень радовался, если это поражало посетителя…

Даже в такой мелочи сказывалась наивная театральность, присущая Всеволоду Эмильевичу!

Юмор никогда не покидал Мейерхольда. И проявлялось это драгоценное свойство достаточно часто. Много раз, как в описанном случае, смех внезапно окрашивал высказывания Мастера. Впрочем, и в постановках Всеволода Эмильевича элементы комического присутствовали непременно. Достаточно вспомнить, что сделано было из роли Аркашки в «Лесе». Но Мастер не удовлетворился буффонной характеристикой одного только горемычного актера. Смешные штрихи сопровождают дуэт Аркашки и ключницы Улиты. Их робкий роман, едва намеченный у автора, в спектакле ГОСТИМа получил воистину неожиданное звучание. Мейерхольд осмелился придать самые конкретные формы флирту этих пожилых характерных персонажей. Между ними шла игра в манере балагана. Удивительным решением было посадить Аркашку и Улиту на две стороны доски, перекинутой через бочку. Полученные таким образом качели обратились в некое символическое воспроизведение страсти. Да, да, я не оговорился! Когда Аркашка опускал свою сторону доски к земле и из-за этого ключница, естественно, взлетала наверх, визжа и ахая, подпрыгивая после каждого даже мельчайшего движения Аркашки и колыхая подолами задравшихся юбок, — перед зрителями была не слишком пристойная картина… Но эта картина удивительно точно выражала взаимоотношения персонажей, намеченные режиссером. Обычно описанную здесь интермедию зрительный зал встречал бурными аплодисментами и таким же смехом. Надо заметить, что в пьесе имеются основания для подобной трактовки.

А лирический роман Петра и Аксюши в этом спектакле динамически выражался тем, что оба персонажа катались на гигантских шагах. Свойственные данному «аттракциону» полеты молодых влюбленных удивительно ярко рассказывали зрителям о сути взаимоотношений юноши и девушки, их стремление воспарить каждую секунду, отсутствие реальных соприкосновений, взаимопогоня — все понятно было зрителям, все читалось как символ прекрасной страсти…

IX

Пожалуй, мог бы послужить темою особого исследования перечень комических моментов в постановках Мейерхольда. Это

понятно всем. Но мало кто знает, что Всеволод Эмильевич и сам выступал в комических ролях. Драматург В. М. Волькенштейн написал отличные воспоминания о том, как Мейерхольд исполнял роль принца Арагонского в спектакле «Венецианский купец» Шекспира. Постановка была осуществлена в 1909 году в Александрийском театре. Ставил Е. Карпов, а Мейерхольд сыграл гордого испанского гидальго, который давно уже обнищал, но щепетильно блюдет честь своего титула. Комическое сочетание признаков непоправимой бедности с заносчивостью титулованной особы составляло зерно этого образа. Нищенский костюм принца и явные его претензии на почтительность со стороны окружающих, надежды на успех сватовства, приведшие его сюда, — все это, по впечатлениям Волькенштейна, создавало яркий и очень смешной образ.

Эта роль была играна Мейерхольдом еще в Художественном театре. Вообще актерская деятельность Всеволода Эмильевича как-то ушла из поля внимания его критиков и биографов по понятной причине: последующие успехи и масштабы постановщика Мейерхольда затмили ранние успехи в разнообразных и видных ролях. Музей МХАТа любезно дал мне перечень спектаклей, в которых играл Мастер. Думаю, есть смысл привести здесь этот «послужной список» хотя бы частично.

В «Царе Федоре Иоанновиче», которым открылся в 1898 году Художественно-общедоступный театр, В. Э. Мейерхольд исполнял небольшую и характерную роль князя Василия Ивановича Шуйского — того, который после смерти Бориса Годунова был избран царем. Прошу не путать сего коварного царедворца с князем Иваном Петровичем Шуйским — могучим воеводой, по ходу трагедии противоборствующим Годунову. Ивана Шуйского играли К. С. Станиславский и В. В. Лужский…

Интересно, что роль Василия Шуйского исполнялась Мейерхольдом и в первой части трилогии А. К. Толстого — в «Смерти Ивана Грозного». Но скоро на долю Всеволода Эмильевича перешла роль самого Грозного, что говорит о многом: этот образ всегда принадлежал к числу наиболее сложных, выигрышных, требующих от артиста многих данных. Иван Васильевич и по сей день значится среди гастролерских ролей. Причем тут соединяются свойства трагика и «героя-неврастеника», если воспользоваться определением амплуа, принятым в начале нашего века. Грозного играл П. Н. Орленев, который в своих воспоминаниях рассказывает, что в решении характера он шел от впечатлений, оставшихся у него после заболевания родного брата, — а брат был неизлечимый эпилептик. Останавливаюсь на этом, ибо образ неукротимого

царя потянул за собою целый ряд ролей, насыщенных переживаниями сложными и тонкими. Треплев в «Чайке», Тузенбах в «Трех сестрах», Иоганнес в «Одиноких» Гауптмана, Флор в «Дикой утке» Ибсена, — смею сказать, что это уже амплуа!..

Интересным кажется мне тот факт, что Мейерхольд играл Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира. Впоследствии такую, казалось бы, чисто комическую роль будет исполнять М. А. Чехов. Стало быть, образ старого дворецкого, который поверил, будто в него еще может влюбиться графиня, тоже несет в себе черты разлада с крутой н жестокой — даже в смешных своих проявлениях — действительностью. Вот почему молодой актер МХАТа и взял на себя исполнение этой роли.

Я слышал, что одним из поводов ухода В. Э. Мейерхольда из Художественного театра было приглашение туда В. И. Качалова. Можно понять артиста, который огорчался тем, что на его роли теперь есть такой сильный соперник.

Неповторимые данные Василия Ивановича хоть кого могли испугать… А самому-то Мейерхольду стало в 1902 году ясно, что его поприще — режиссура, а не лицедейство.

Однако и в «Товариществе новой драмы», организованном сильной и разнообразной группой актеров, Всеволод Эмильевич был не только руководителем: он играл те же в основном роли, какие пали на его долю во МХАТе. И лишь постепенно отходил от этой деятельности…

Но и в «Великодушном рогоносце» В. Э. Мейерхольд намерен был играть одну из второстепенных характерных ролей. На премьере его имя было обозначено в программке. Вторым исполнителем был актер В. И. Гольцов — родной племянник Всеволода Эмильевича (сын его сестры). Гольцов немного похож на Мастера, и на премьере его появление на сцене вызывало аплодисменты со стороны части зрителей, которых такое сходство обмануло…

Общеизвестно, что Мейерхольд два раза играл в кинофильмах. До революции он поставил инсценировку «Портрета Дориана Грея» О. Уайльда и исполнял роль сэра Генри. Я частично смотрел эту картину. Техника кино в те годы была несовершенной, уровень постановки — тоже… Но Мастер отчетливо играл сноба во фраке и цилиндре. Его длинные руки двигались в четком ритме, мимика была сдержанной… Фильм полагался в те годы интересным…

В двадцатых годах Всеволод Эмильевич участвовал в картине режиссера Я- А. Протазанова «Белый орел». В основу сценария был положен рассказ Леонида Андреева. Орденом «Белого орла»

— довольно значительным в иерархии царских орденов — награждался некий губернатор за усмирение «бунта»: губернатор приказал стрелять в толпу. Исполнитель роли губернатора В. И. Качалов изображал мучения совести человека, который обрек на смерть и ранения много людей.

Мейерхольд играл сенатора, приехавшего на ревизию в данную губернию. В основу образа был взят все тот же Победоносцев, которого в романе «Петербург» уже описал Андрей Белый. Как известно, в инсценировке «Петербурга» М. А. Чехов очень гротесково играл сановника с оттопыренными ушами, лысого, с бакенбардами… Мейерхольд вел роль гораздо реалистичнее. В его трактовке сенатор был вялый и желчный старик с затрудненными движениями. Показаны были кадры интимной жизни сенатора: он снимал мундир, принимал лекарства, дремал и т. д.

Сатирический оттенок в этой роли был очень силен.

И пресса отметила игру Мейерхольда. А еще в то время говорили, что на киностудии «Межрабпромфильм», где снималась картина «Белый орел», тревожились: вдруг Мейерхольд не удовольствуется своею ролью, а начнет ставить «дыбом»[12] всю постановку?.. Разумеется, этого не случилось. Всеволод Эмильевич, как дисциплинированный артист, явился вовремя, загримировался, надел мундир и по команде режиссера вошел в кадр…

x

Мейерхольд часто посещал чужие театры. Во-первых, потому, что он не желал, чтобы о нем говорили, будто он «зазнался» и не желает видеть работы других режиссеров. Затем, ему воистину интересно было поглядеть новый спектакль. Он наивно верил, что его может порадовать нечто в очередной премьере, которая появилась сегодня на одной из московских сцен. Не хотел он и повторять в своих постановках приемы, использованные где-то…

И конечно, разочарований у такого необыкновенного зрителя в любом театре оказывалось более чем достаточно. Всеволоду Эмильевичу нужно было пять минут посидеть в кресле первого ряда (а его в любом театре, разумеется, сажали в первый ряд), чтобы понять и сюжеты пьесы, и замыслы постановщика, композитора, директора, и систему актерских образов, достоинства и недостатки игры. Мне приходилось наблюдать несколько раз, как ведет себя Мейерхольд на чужом спектакле.

Вот он уселся, оживленный, благожелательно настроенный, рядом с Зинаидой Николаевной Райх перед самой рампой. Любезно беседует он с руководителями данного театра, которые полагают своим долгом занимать именитого гостя до самого

начала действия. Но свет в зале погас, пошел занавес… Всеволод Эмильевич каким-то детским движением вскидывает голову, чтобы увидеть сцену. Быстро поводит он носом в обе стороны, впитывая в себя впечатления от декораций. Заговорили актеры. Мейерхольд следит за ними с таким интересом, словно ему семь лет и он первый раз в жизни уселся в театральное кресло. На подвижном лице его — непрерывная игра: он мимирует, двигает бровями, что-то беззвучно шепчет и т. д. Словом, это идеально восприимчивый и наивный зритель.

Долго ли продолжается такое оживление? Увы, нет: очень скоро длинный нос Мастера уже опущен вниз, глаза закрыты, опустились плечи: «Старик» все уже понял, все оценил… Теперь он мог бы предсказать, что будет дальше до самого конца пьесы. И ему мучительно тяжело глядеть на тот букет обыденщины (самой страшной из обыденщин— обыденщины театральной!), который преподносится зрительному залу, а следовательно, и ему. Мейерхольду…

Хорошо было Шаляпину: он мог хотя бы обругать великовозрастного «мальчишку», который, повторяя образ самого Мейерхольда, «водил кирпичом по стеклу» в канаве оркестра или на сцене в присутствии Федора Ивановича. Шаляпин иной раз пускал в ход кулаки, а уж в словах не стеснялся нисколько.

А что делать великому режиссеру, сидящему в чужом зрительном зале в качестве почтенного гостя, когда «водят кирпичом» на сцене все — или почти все — участники спектакля, включая постановщика и художника?..

Обычно Всеволод Эмильевич убегал после первого акта. Выдвигалась версия мигрени или что-нибудь в таком духе.

Но уж если Мастеру понравится чей-то спектакль, меры похвалам не будет. Так, например, он приветствовал «Принцессу Турандот» Вахтангова, о которой Таиров самодовольно сказал: «Для капустника здесь чересчур много спектакля, а для спектакля — чересчур много капустника». Будущее показало, конечно, что Таиров просчитался, и «Турандот» воистину стала вехой в советском театральном искусстве. Теперь даже трудно понять, в какой мере эта веселая и озорная (в постановке Е.Б.Вахтангова) сказка была нужна в 22-м году нашему театру, который не сбросил еще с себя ветхие формы дореволюционного зрелища. «Турандот» была хороша не только как пленительное зрелище для людей, купивших билеты в маленький зрительный зал на Арбате, но и как дорожный указатель для всего советского театра: раньше чем прийти к социалистическому реализму нашей сегодняшней драмы, нужно было еще несколько лет расшатывать закостеневшие сваи старого театра. К тому же советской

драматургии еще не существовало. Не было и прозы, отражавшей новый строй, новый порядок вещей. В таких условиях неожиданный карнавальный стиль «Турандот» был особенно уместен. И в этом спектакле Вахтангов делался сподвижником самого Мейерхольда!

Известно, что постановку К. С. Станиславского «Горячее сердце» Всеволод Эмильевич смотрел шесть раз. И после первого посещения комедии Островского он объявлял всем и каждому, что надо идти в Художественный театр, ибо давно уже не было такого праздника искусства, как «Горячее сердце» в интерпретации великого режиссера — его учителя. А от того, что сам он — Всеволод Эмильевич — ученик Станиславского, наш Мастер не отказывался никогда!

XI

Думается, к числу причин, заставлявших Мейерхольда постоянно и непременно прибегать к новациям, надо отнести его нежелание наблюдать, как подражатели и эпигоны нагоняют его, повторяя все, что бы ни придумал и ни открыл этот щедрый на выдумку Мастер. Об его щедрости мы еще будем иметь случай говорить. А здесь надо заметить, что к числу имманентных свойств Мейерхольда относилось, разумеется, и острейшее ощущение современности, я бы даже сказал — текущего момента. При его гипертрофированной театральности и какой-то даже болезненно чуткой (другого определения и не подберешь) интуиции в стилях и приемах выражения на сцене явлений действительности ему необходимо было оформлять свои мысли и ощущения всякий раз по-новому. В сущности, уже в конце работы над спектаклем для Мейерхольда данная система постановочных средств делалась «пройденным этапом». И главные его сотрудники, и та часть театральной критики, что была «на его стороне», поддерживала Мейерхольда, — все буквально терялись. Они рассуждали так:

— Помилуйте, эдакий успех! Открыт как бы новый путь для театра! Полное совпадение с идейными и творческими догмами, соответствующими моменту… Тут бы остановиться и закрепить достигнутое, наконец, просто вкусить от этих триумфов… А он опять что-то придумывает и отбрасывает все, им уже созданное и введенное даже в моду!..

Помнится, по моей работе театрального журналиста я был довольно близко связан с критиком Э. М. Бескиным. Это был видный и добросовестный рецензент, театровед, редактор. Он безоговорочно и восторженно поддержал, например, такую спорную для многих постановку, как «Великодушный рогоносец». И вообще Бескин претендовал на роль этакого лейб-теоретика при

Мейерхольде. Но Мастер, питая к критику известную симпатию, все-таки посмеивался над этой фигурой. Всеволода Эмильевича забавляло, как терялся Бескин при крутых поворотах его, Мейерхольда, творческого пути; как с натяжкою пытался критик в откликах на свежие работы Мейерхольда «свести концы с концами», доказать, что новый этап творчества у Мастера вытекает из предыдущего. А Всеволод Эмильевич этот новый этап создавал именно в полемике с прежними средствами выражения, в контраст всему, что было ранее.

Готовясь поставить «Гамлета», Мейерхольд рассказывал о своих замыслах людям, которым доверял. И однажды заметил при этом:

— Критики придут поглядеть, как Мейерхольд поставил монолог «Быть или не быть?». Бескин придет! Тоже будет ждать: «Как? Как? Как?!» А я придумал как…

— Как же, Всеволод Эмильевич?

— Вычеркну!

Или, обсуждая на репетиции так и неосуществленный спектакль «Дом, где разбиваются сердца» (пьеса Б. Шоу), Мастер расфантазировался:

— Хорошо бы на сцену поставить живого слона… Мимо него проходит, допустим, артистка Демидова, а слон ее ласково берет за ухо…

(При этих словах Всеволод Эмильевич в действительности дотронулся пальцами до уха этой артистки, которая сидела с ним рядом.)

Раздался общий смех. И, довольный, Мейерхольд заключил:

— А критики потом долго будут разгадывать: что хотел сказать Мейерхольд этим слоном?..

Не могу не привести еще один эпизод, может быть самый забавный в этом ряду. Летом 22-го года в театре «Кривой Джимми» — был в те дни театр миниатюр с таким названием — главный режиссер (он же и автор) А. Г. Алексеев дал цикл своих пародий на тему: как кто поставил бы «Женитьбу» Гоголя.

Пародии были удивительно похожи на оригиналы. А эвентуальную постановку «Женитьбы» Мейерхольдом Алексеев снабдил такою деталью: на сцене без занавеса, без задника и без кулис (как оно и на самом деле было тогда у Мейерхольда) вместо мебели стояли две клетки, в одной кудахтали живые куры, в другой — возились и кукарекали изредка петухи. Зрители много смеялись над этой деталью…

При встрече с Мейерхольдом (а я в то время служил в его Высших режиссерских мастерских — ГВЫРМ) я поведал Мастеру, что вот, мол, в пародии на него выведены на сцене живые птицы.

Ответ Мейерхольда был поразительным.

— Вот сволочи, — сказал он, — опередили меня! Я и сам хотел вывести на сцену живых кур…

Вероятно, найдутся люди, которые мне не поверят. Но я ручаюсь за каждое слово, приведенное тут. И для того, чтобы понять истоки этой реплики Мастера и — больше того — постигнуть, так сказать, основной тон поведения Мейерхольда в печати, на диспутах и в иных публичных его выступлениях, в его высказываниях по вопросам театра и других видов искусств, беседах-лекциях, которые он охотно проводил и т. д. и т. п., — для того, чтобы не ошибиться в оценке столь важной стороны личности Мейерхольда (впрочем, и в постановках Мастера всегда присутствовали неожиданные и резкие детали, казавшиеся иной раз никчемными и бестактными), — для того, чтобы правильно понять все это, нам сперва придется потолковать о существенной для всякого творческого человека проблеме, а именно: как художнику должно вести себя публично?

XII

Кратко говоря, существуют две основные методы общественного поведения для популярного человека. Первая и самая старая метода заключается в той академической скромности, в том — подчас крайне лицемерном — умалении собственных заслуг и собственной персоны, какая бытует уже не первое столетие во всем мире и по сей день предписывается «хорошим тоном». Приводить примеры тут не требуется. Ученые и политические деятели, популярные писатели и артисты, выступая перед обширными или малыми аудиториями, как правило, ведут себя именно так. Формулировки вроде: «Мне выпала незаслуженная честь», «С вашего разрешения, я хотел бы позволить себе» и т. д. — давно уже выветрились, по существу, но ничуть не устарели как сигналы, симптомы определенного стиля.

Надо думать, и впредь основной манерой поведения ораторов и авторов печатных произведений будет именно эта.

Но возникают — достаточно часто — такие моменты в общественной или творческой жизни, когда воцаряется иная, резко противоположная только что отмеченной, *манера подчеркнутой нескромности.* Исследование на тему: когда и где впервые возникла манера ораторской и художественной нескромности? — завело бы нас чересчур далеко. Это не входит в нашу задачу. Но можно отметить, например, что в первой трети прошлого века французские романтики во главе с Виктором Гюго уже применяли подобное «эпатирование» своих литературных и политических противников. Они восхваляли свои произведения и резко осуждали инакомыслящих. В «Цветах зла» Бодлера легко

найти все ту же систему полемики с «хорошим вкусом» и «скромностью». Автор опоэтизировал речения, понятия, ассоциации, спокон веку отвергаемые так называемым «хорошим вкусом». И это не случайно: Бодлер бросал вызов мещанам. В конце XIX века символисты и декаденты, как во Франции, так и в России, принципиально были нескромны в своих выступлениях. Стоит сегодня прочитать характеристику Валерия Брюсова, данную его соратником Андреем Белым в книге воспоминаний «На рубеже двух столетий». Отмечая огромную эрудицию Брюсова, его глубокий интерес ко многим вопросам культуры, Белый пишет: поведение вождя русского символизма в конце прошлого века было очень озорным: никто и представить себе не мог, что в лице Брюсова вошел в литературу крупный и широкообразованный деятель. Его воспринимали в Москве как озорника. И Брюсов сознательно нарушал законы морали (больше, правда, в стихах и речах, чем на деле), приличия, каноны и т. д.

В литературе эта традиция — да, озорство и нескромность сделались именно традицией! — перешла к футуристам Сам Маяковский, чьи резкости и после революции (в смысле резкой полемики) обратились ныне в фольклор, представлял собою, я бы сказал, даже трагический пример того, как литературные тенденции, принадлежность к определенной поэтической группировке, а с другой стороны — расстановке сил в обществе и литературе того времени и, наконец, редчайший контраст в свойствах самой личности заставили великого поэта пойти отнюдь не лучшей для него и не слишком ему приятной дорогой: притворяться этаким «общественным грубияном». Маяковский, в сущности, тяготился той ролью, которую ему пришлось долго играть. Будучи человеком удивительной деликатности, нервности и чуткости буквально паталогических, он всю свою короткую

---

[1] Вспомните поведение наших футуристов до революции, их речи, костюмы, лозунги («Сбросим Пушкина с парохода современности») и т. д. А зачинатель футуризма итальянец Маринетти вел себя еще круче.

жизнь притворялся сердитым Великаном с дубинкою в руках. А ведь наносимые им удары приводили к ответным оскорблениям, которые вызывали у мнимого «грубияна» боль куда большую, нежели его выпады против литературных противников. Можно утверждать, что в значительной мере уход из жизни поэта был вызван и этими контрударами. Не случайно В. Э. Мейерхольд в цитированной нами записи говорит о необходимости оберегать поэтов от «вредности», свойственной их

«производству»…

Но в том-то и дело, что сам Мейерхольд почти всю жизнь находился в положении Маяковского: он тоже притворялся толстокожим забиякой. Как только молодой артист покинул стены Художественного театра и принялся за построение «новой драмы», видение которой более 40 лет, как мираж в пустыне, рисовалось перед нами, так ему пришлось бросить академический стиль самовыражения. Уже полемика Мейерхольда с воззрениями и системой МХАТа требовала резкости беспримерной в те годы на театре. А все поиски и новации предреволюционных лет? Дом интермедий, журнал с заголовком из Гоцци — «Любовь к трем апельсинам», статьи, подписанные псевдонимом «Доктор Дапертуто», эксперименты с В. Комиссаржевской, приведшие к знаменитому их разрыву, биография послеоктябрьского Мейерхольда — все вело к тому, что Мастер тоже притворялся толстокожим бодряком, склонным пользоваться в полемике приемами бокса…

И никто не вспоминает теперь о том, что режиссеры и художники, подвергавшиеся нападкам и насмешкам со стороны Мейерхольда, отвечали ему отнюдь не улыбками. Так оно и было с самого начала деятельности Мастера. В 1922 году мне случилось встретиться с корифеем Александринского театра В. Н. Давыдовым. В беседе кто-то произнес имя Мейерхольда. Патриарх русских актеров нахмурился и заявил без всякого понуждения с нашей стороны:

— Не люблю я его… Это не человек, а сумасшедший кенгуру, бежавший из зверинца. (Кстати по отношению ко Всеволоду Эмильевичу у Давыдова это был, так сказать, «постоянный эпитет»: в предисловии к мемуарам самого Давыдова приведена эта же оценка, неоднократно повторяемая Давыдовым.) — Уж на что покойница Вера Федоровна талант была… (тут Давыдов перекрестился в память усопшей Комиссаржевской), а и ту погубил проклятый…

Затем Давыдов продолжал:

— Его к нам назначили в театр он и задумал ставить «Свадьбу Кречинского». И меня тоже вызвал на репетицию повесткой… Ну, я на репетицию-то не пошел, а попозднее прошмыгнул в зрительный зал, смотрю: а он на сцене крутит, он крутит… все но-своему! У меня-то роль Расплюева была играна-переиграна… Я, значит, решил идти домой. А он меня увидел. «Куда, говорит, вы, Владимир Николаевич? У нас репетиция…» — «Так это у вас репетиция, а я по-вашему играть не стану…» Он тогда: «А я все сцены с вашим участием оставлю по-прежнему». — «Ну, тогда другое дело»… Нет, не люблю я его!..

Правда, сохранились сведения о том, что другой титан петербургской сцены — К. А. Варламов, как сказали бы сейчас, «нашел общий язык» с Мейерхольдом. Не помню, записано ли где-нибудь, что в роли Сганареля Варламов, страдавший дурной памятью, получил от постановщика чуть ли не шесть суфлеров: во всех тех местах сцены, где по ходу спектакля «Дон-Жуан» приходилось оказаться Варламову, посажены были специальные суфлеры, и они «подавали» текст великому комику «с короткой дистанции».

Говорили еще, что Варламов со свойственным ему юмором садился в огромное кресло посреди сцены (на обыкновенном кресле он не умещался) и шутливо возглашал:

— Ну, *Меринх*ольд, стилизуй меня!

Самое это искажение имени режиссера, примененное ради шутки комическим артистом, о многом говорит. Да, трудно было бы рассчитывать, что крутые действия и высказывания Мастера не вызовут ответных действий и подобных же высказываний «противной стороны». Надо, в конце концов, обладать моральной чистотою и широтой кругозоров, какие были у Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, чтобы забыть все полемические выпады их бывшего ученика и протянуть руку Мейерхольду, когда был ликвидирован ГОСТИМ. Узнав об этом, Станиславский сразу же пригласил Всеволода Эмильевича в качестве режиссера в руководимый им Оперный театр. А Немирович- Данченко отказался выступить в газете с осуждением Мейерхольда. Но вот один из корифеев Малого театра написал тогда в «Известиях» заметку о том, что так-де и надо было: разогнать осиное гнездо формализма…

Мейерхольд был очень хорошо оснащен для резко полемического топа своих высказываний, для заострения всех

[1] Разумеется, Давыдов имел в виду Александрийский театр.

деталей в своих постановках, — словом, для той будоражущей фигуры, какую он представлял собою, вернее — сознательно играл, в нашем искусстве. Он органически убедительно излагал крайние мнения и ошарашивающие концепции, очень убедительно обосновывал и тонко аргументировал все свои кратковременные воззрения, делавшиеся в тот период его искренним мнением. И пока была надобность в этих взглядах для очередной режиссерской работы или для издевки над горе-теоретиками, которым казалось, что они- то все уже понимают в Мейерхольде и могут предсказать дальнейший его путь в искусстве, основываясь на прежних позициях Мастера, — он боролся за эту платформу как лев. А затем придумывал что-нибудь новое. Но чем можно объяснить постоянную

переменчивость в воззрениях и вкусах режиссера?

XIII

Думается, эта переменчивость шла прежде всего от огромного творческого потенциала Мастера. Ему было бы под силу руководить сразу четырьмя театрами и в каждом проводить иную творческую линию. (Кстати, двумя театрами единовременно он и руководил на нашей памяти — ГОСТИМом, т. е. Театром имени Мейерхольда, и Театром Революции, тем, что ныне называется Театром имени Маяковского и до последнего времени возглавлялся учеником Мейерхольда — Н. П. Охлопковым.) Вот этот-то избыток творческой энергии, сочетаемый с нарочитой плакатно- стью самовыражения, если можно так выразиться, и давал неповторимый эффект мейерхольдовской всеохватывающей активности. Он рождал не только новые постановки и новые системы внутри театра (например, знаменитая биомеханика), не только проводил опыты в области сценической речи (его дружба с поэтом С. Третьяковым) и т. д. и т. п.; он еще и успевал все интересное на свете увидеть, прослушать, узнать и по-своему на все это реагировать в речах и статьях, а то и применять в своих постановках.

Драматург В. З. Масс, работавший одно время в качестве завлита в Театре Революции, рассказал мне, что Мейерхольд в 1923 году собрал труппу для того, чтобы сделать режиссерскую экспликацию (термин Мастера, вошедший ныне в теорию и практику нашего театра) предстоящей постановке «Горе от ума». И перед выходом в фойе к актерам Всеволод Эмильевич тихонько сказал своему штабу: «Эту вещь я ставить не буду, но надо, чтобы все поверили, что «Горе от ума» у нас пойдет…»' И после этакого предуведомления он произнес речь о работе над комедией Грибоедова — такую речь, что труппа устроила ему овацию!..

А как постановщик Мейерхольд был воистину неисчерпаем. Каждый его новый замысел (о том уже неоднократно говорилось) был откровением для русского искусства. Но и помимо генерального замысла в работах Мейерхольда поражало необыкновенное богатство приемов, новых методов в исполнении ролей, в оформлении сцены и т. д.

В № 12 журнала «Театр» за 1967 год театровед К- Рудницкий дал интересное описание спектакля «Ревизор» в варианте текста и постановке Мейерхольда. Общий замысел очень далеко уводил зрителей от окончательной формы комедии, которую установил сам Гоголь. И введенные режиссурой дополнительные персонажи (без речей), и трактовка некоторых образов, и восстановление отброшенных автором реплик и явлений крайне спорны. Иногда они мешали аудитории и затемняли смысл комедии.

Но вот что поразительно: Рудницкий приводит высказывания о мейерхольдовском «Ревизоре» таких авторитетных критиков, как А. Р. Кугель и А. В. Луначарский. Ни тот, ни другой не принадлежали к числу приверженцев Мастера. Однако и у них некоторые мизансцены, решения ролей, нововведения режиссера вызвали одобрение и даже восторг. Заметьте, это — при общем неприятии концепции Мейерхольда в данном спектакле…

Вот такое свойство Мастера привлекать своим поразительным дарованием даже противников сильно избаловало его. Мейерхольд чувствовал себя как капризный ребенок, который ни секунды не может быть вне внимания всех присутствующих. И чтобы внимание не иссякло, не ослабевало, он прибегал к любым средствам. И его постановки, и высказывания в печати, и устные доклады и речи, и форма афиш, программы, оформления не только сцены, а и всего здания театра, взаимоотношения с сотрудниками, критиками, репортерами, авторами, композиторами, художниками и т. д., поведение в быту, привычки и специально обдуманные чудачества — все это служило этой цели!

Но рядом с удачами непременно сосуществовали в мей-

---

[1] Спектакль «Горе уму», с включением ранних вариантов грибоедовского театра, был осуществлен гораздо позднее в ГОСТИМе.

ерхольдовских спектаклях буквально кладбища замыслов, не получивших воплощения по разным причинам. Во-первых, не всегда к услугам Мастера бывали достаточно талантливые артисты. Он не был воспитателем дарований, добрым учителем и другом молодежи. Великий режиссер очень часто ссорился и прогонял от себя лучших из своих учеников. Он откровенно ревновал к успеху своих актеров. Ильинский три раза уходил из ГОСТИМа. И Бабанова бывала в опале. О прочих артистах и говорить не приходится: никто не был уверен в благорасположении Мастера хотя бы завтра. Однако люди малоодаренные могли иной раз претендовать в этой труппе на незаслуженно почетные места, ибо Мастер был нетерпелив: ему не столь важно было довести до полной реализации в спектакле свои замыслы; важнее было сделать, так сказать, заявки на эти новинки. Затем: буйная фантазия Мейерхольда создавала столь многое, что этого нельзя было практически вместить в одну постановку. Какие-то зачины и намеки на решения невнятными тенями проходили даже для искушенных знатоков. А для простых зрителей все это только отяжеляло спектакль, сообщало

ненужную сложность…

Наконец, Мейерхольду необходима была в театре супертехника: оснащенность аппаратурой и световой, и энергетической, и оптической, и т. д.; ему нужны были светящиеся краски и прозрачные многоцветовые ширмы, надувная резиновая бутафория и декорации… Ему нужны были не просто «чистые перемены», а молниеносное изменение места действия. Словом, потребна была вся изощренность современной нам техники. А в распоряжении великого Мастера имелась только запущенная и грязная коробка бывшего кабака с шантаном («Театр Зона»).

Так мудрено ли, что значительная часть блистательных замыслов доктора Дапертуто оставалась лишь невнятными намеками в его постановках? Разве такие средства и такие исполнители нужны были ему?.. Могут возразить: того, что удавалось осуществить Мейерхольду, бывало вполне достаточно, чтобы его спектакли делались арсеналом для всего мирового театра. Совершенно верно. Но мне нельзя было не упомянуть о могилах столь многих детищ неистощимого режиссера, которые всегда соседствовали с выжившими плодами его таланта, на той же сцене, где шел поставленный Мастером новый спектакль.

Мне кажется, что непостоянство Мейерхольда по отношению к его сотрудникам, в котором часто упрекали при жизни Мастера, возникло из того же источника: Всеволоду Эмильевичу делалось скучно долго общаться с личностью, которая не могла обладать той глубиною и тонкостью, с какими жил в искусстве сам Мейерхольд. Ну, как ему было терпеть подле себя (и еще ежедневно разговаривать с ним на темы очередной постановки) человека, вся нехитрая творческая палитра которого Мастером изучена в такой мере, что сам этот соратник уже стал для Мейерхольда чем-то вроде попугая: повторяет несколько заученных слов, а дальше — никуда…

А как только данный сотрудник приедался Мастеру, он спешил объявить его «врагом». И на самом-то деле у Мейерхольда много было противников в академических театрах, в критике, среди ответственных работников… Стало быть, всегда существовала среда, к которой можно было «подключить» надоевшего человека. Если не хватало фактов, помогала все та же театральная игра «для себя», к какой Мейерхольд был склонен всю жизнь. И тут нельзя не вспомнить забавную теорию «театра для себя», придуманную другим выдающимся режиссером — Н. Н. Евреиновым.

Евреинов придумал даже некое благотворительное учреждение, которое должно лечить страдающее человечество,

ставя для каждого, у кого есть горе, специальные сцены и интермедии, долженствующие исцелить страдальца… Аргентинский драматург Алехандро Касона в своей пьесе «Деревья умирают стоя» полностью заимствовал и мысли и сюжет евреиновской пьесы «Параклет» («Утешитель») именно на такую тему. В начале двадцатых годов «Утешитель» шел в наших театрах…

Зачисление сотрудников в стан «врагов» носило столь систематический характер, что биограф Мейерхольда Н. Д. Волков, когда я рассказал ему о своей службе в Мастерских Мейерхольда, задал мне вопрос:

— А когда он объявил вас врагом? Ведь он всех рано или поздно называл своими врагами!

По совести сказать, я пропустил этот момент: чересчур мало я служил у Мастера, к тому же моя судьба не была привязана к ГОСТИМу. Ушел я в журналистику как-то сразу. Но вот из эпизода, изложенного И. В. Ильинским (насчет того, что я убийца, подосланный Таировым), я понял, что, оказывается, и меня не обошел непременный ярлык, которым награждал всех вокруг себя Всеволод Эмильевич…

XIV

Разумеется, Мейерхольд приходил на репетиции, обдумав дома замысел данной картины или акта. Он часто говорил, что любит придумывать свои спектакли и статьи, когда ходит по городу. А всю документацию очередной постановки Мастер с любовью и со вкусом оформлял дома в красивых своеобразных папках, опрятных чертежах, схемах, иллюстрациях, эскизах и макетах: Всеволод Эмильевич отлично понимал, что все это — будущие экспонаты музея театрального искусства, материалы для изучения со стороны историков и театроведов.

Но если оказывалось, что по какой-нибудь уважительной причине надо отойти от готового уже замысла, Мастер делал это мгновенно и блистательно. Его творческие решения, возникавшие на репетициях перед изумленными и восхищенными актерами, были ничуть не хуже выношенных заранее мизансцен или куска диалога. Я наблюдал это сам несколько раз на репетициях «Великодушного рогоносца».

При том повышенном ощущении формы, какое было у Мейерхольда, он чаще шел к выражению сути данного кус- кг пьесы от внешних данных, от группировки людей, от ранее заданного им актеру образа или зрелищного момента. Но замыслы у Мейерхольда были настолько интересны, значительны

и ярки, что нетрудно было мало-мальски одаренному артисту наполнить эту предложенную ему форму внутренним содержанием.

На моих глазах произошел следующий эпизод. Репетировали «Великодушного рогоносца». Причудливый психологический рисунок пьесы требовал от исполнителя главной роли Брюно, чтобы он мгновенно перешел от веселой беседы со своим наперсником, которого зовут Эстрюго, к вспышке ревности по отношению к последнему: Брюно, как известно, ко всем ревнует жену; на том построен сюжет пьесы.

И. В. Ильинский, исполнявший роль Брюно, должен был внезапно дать пощечину своему другу, прочитав в его глазах нечто оскорбительное для своей супруги — Стеллы. От последней реплики, сказанной самим Брюно, и притом сказанной с интонацией беспечности, пощечину отделял только один взгляд: Брюно глядит на приятеля и сразу же ударяет его по щеке. Да и глядит-то полсекунды…

Ильинский остановился в этом месте и обратился к Мастеру:

- Я не могу его ударить так вот сразу… У меня нет для этого оснований психологических…

Мейерхольд ответил без паузы:

— А вы размахнитесь. От такого движения руки у вас появится нужная злость.

Ильинский так и сделал. «Психофизический аппарат актера» сработал безупречно. И вторую пощечину Игорь опустил партнеру уже в отличном накале злости и ревности…

XV

Теперь, после того как мы сказали о чисто внешней «игровой», можно даже сказать — «шаманной», стороне Мейерхольда, жившей в нем наряду с глубоким и значительным истинно творческим началом, — я полагаю, что обе эти стороны творческой личности были в Мастере органически слиты, — теперь мне хочется привести здесь один эпизод, который поведал нам покойный Ю. К. Олеша.

Мейерхольд любил Олешу. Ему нравилось творчество этого писателя. В ГОСТИМе была поставлена пьеса Олеши «Список благодеяний». И Юрий Карлович навсегда вошел в список личных друзей Мастера. Он бывал и дома у Мейерхольда. И вот однажды, когда приглашенных в квартире Всеволода Эмильевича на Брюсовском оказалось столько, что все комнаты заняты были группами беседующих между собою гостей, Олеша в столовой находился рядом с хозяйкой дома и другими дамами. Подошел Мейерхольд и с загадочным выражением лица поманил пальцем

Олешу. Тот, извинившись перед дамами, последовал за хозяином. Мастер вывел гостя в коридор, провел в спальню, где в уединенном уголке стояли друг перед другом Андрей Белый и Борис Пастернак, и остановился рядом. Остановился и Олеша.

А поэты, не замечая ничего и никого, продолжали собственный разговор о чем-то таком сложном и заумном, что Олеша, по его словам, ничего не мог понять. Через три минуты Мейерхольд снова беззвучно поманил Олешу пальцем и увел за собою обратно. В коридоре Мастер спросил:

— Ты что-нибудь понял? А?

— Ничего! — отозвался Олеша.

— И я ничего! — заключил Мейерхольд. — Вот шаманы!!! А?

В устах Мейерхольда такое определение особенно интересно. Несомненно, здесь был и оттенок самоиронии: Всеволод Эмильевич отлично сознавал за собою элементы «шаманства»… Но тут ему пришлось столкнуться, так сказать, с колдунами высшего класса: элементы умопостигаемые в беседе поэтов почти отсутствовали. Шла поэтическая заумь. Смеясь над этим, Мастер, несомненно, вышучивал и себя самого: он отлично знал свою репутацию «шамана»…

1968

АЛЕКСАНДР ВЕРТИНСКИЙ

Очень своеобразным явлением был на эстраде этот артист. Но чтобы рассказать о нем, следует начать издалека…

Как известно, товарищество художников «Передвижники» возникло в виде протеста против вкусов и канонов императорской Академии художеств в Петербурге во второй половине прошлого века. Приближенная к действительности реалистическая живопись «передвижников», в свою очередь, вызвала протест в конце XIX века. С. Дягилев, возглавивший группу художников «Мир искусства» и русский балет в Европе, раскрыл в станковой живописи, в графике и декорационном искусстве возможности для показа многих эпох и многих стран. Вот тогда-то появились картины А. Бенуа, изображающие Версаль и персонажей XVII века; декорации и картины Л. Бакста, А. Головина; живопись и графика К. Сомова…

У Сомова зрители увидели кокетливых маркиз и жеманных Пьеро. Кстати: в первоначальном перечне масок итальянской комедии дель-арте никакого Пьеро не было. Эта возникшая впоследствии фигура родилась во Франции и была уже салонной модификацией шута, а рядом с Пьеро остался более древний Арлекин.

Зачем я припоминаю все это? А затем, что в первые годы выступлений на эстраде Вертинский появлялся на авансцене в костюме и гриме Пьеро. Надо только еще сказать, что фигуры, заимствованные из прошлого зарубежных стран, стали достоянием не только русской живописи. Они проникли в поэзию символистов. Интерес А. Блока к далекому средневековью («Крест и роза», «Балаганчик» и пр.) как дань былым временам и сюжетам не единичен. В. Брюсов и А. Белый также писали о «днях былых»…

И, разумеется, эта тематика перешла в малое искусство. На эстраде появились свои Пьеро и Коломбины. Они проникли в тексты песен и в фабулы танцев…

Молодой актер драмы А. Вертинский очень скоро нашел свое призвание в созданном им жанре «ариетты Пьеро». Успех быстро возник у этого исполнителя: очевидно, в десятых годах в Москве оказалось достаточно много слушателей и зрителей, которым нужна была такая манера петь и содержание песенок, сопровождаемых несложными печальными мелодиями, — их играл пианист.

Первый раз я услышал Вертинского в Театре миниатюр на Петровских линиях в Москве. Очень небольшой зал и такая же сцена. Полный сбор. Люди вяло слушают и смотрят банальную программу на полтора часа (сеансами). Слабые танцевальные номера, певица такого же уровня, краткое переложение фарса, грубые пародии, куплетист в потертом фраке…

Но вот после очередного номера возникла сравнительно большая пауза. Зрители встрепенулись. Легкий шум не нарушил, а подчеркнул ожидание чего-то. Две половины раздвижного занавеса зашевелились. Задняя половина отодвинулась назад. И несколько боком на авансцену вышел молодой артист в костюме и гриме Пьеро…

Следует подробно описать тот вид, в котором Вертинский появлялся перед публикой. Ему в то время было лет 27. Впрочем, под густою клоунской, в сущности меловой, маской определить возраст было невозможно. А одеяние певца печальных ариетт многократно повторялось впоследствии его эпигонами, но для Вертинского его изобрели впервые. Оно воспроизведено на многих потных листах и граммофонных пластинках того времени: нечто вроде белой «визитки», застегнутой до горла с круглыми черными пуговицами диаметром в 15 сантиметров, плотное кружевное жабо вокруг шеи, белая шапочка, плотно прикрывающая волосы. Нарисованные длинные брови с приподнятыми к носу концами. Панталоны белого же цвета с огромными клешами. Белые туфли с черными помпонами на

носках.

При виде своего кумира поклонники, а особенно поклонницы, в зале зашумели и зааплодировали. Певец терпеливо ждал, пока успокоятся любители его искусства. И скоро тишина воцарилась…

Рояль вступал негромко откуда-то из-за занавеса. После

[1] В 1918 году «левым» (О. Брик, Н. Пунш, Д. Штеренберг и другие) удалось закрыть в Петрограде Академию художеств.

непременной интродукции довольно приятный, звучащий сильно в нос баритон (говорю о том времени) речитативом произносил текст песенки. Очень нечасто от «говорения» под музыку Вертинский переходил к небольшим кускам чистого пения (это у него сохранилось на всю жизнь).

О чем же он пел? Прежде чем ответить на такой вопрос, следует упомянуть еще одно имя, популярное в десятые годы. Имею в виду Игоря Северянина. Для русской поэзии свойственна была всегда социальная значительность произведений. А Северянин первым позволил себе писать о «роскошной» жизни, якобы присущей автору и его героям. Почему— якобы, сейчас поясню. Вошедший в моду стихотворец восхвалял «ананасы в шампанском». Он сочинял:

Моя дежурная адъютантесса
Принцесса Юлия де Бетанкур
Вмолнилась в комнату быстрей экспресса.

Можно подумать, что автор — владетельная особа! Между тем в мемуарах ленинградского поэта Бенедикта Лифшица описано, что именно он увидел дома у Северянина, когда однажды заехал за ним, чтобы вместе следовать на литературный вечер (году в 13-м). На кухне бедной квартирки в жилом многоэтажном доме висело выстиранное белье, обстановка оказалась самая дешевая и пр. Но оказалось, что возвышенная похвальба нужна не только автору зарифмованных роскошеств, но и его читателям. Я помню, как издавались и переиздавались на веленевой бумаге в парчовых переплетах сборники стихов И. Северянина. Они лежали на столиках в гостиных и будуарах средней буржуазии, а то и просто мещан. Конечно, богиня моды осенила своим крылом эти сборники. Но рядом со стихами петербургского эгофутуриста непременно лежала книга нот и пластинок для граммофона с огромной трубой. И на титульных листах жидких тетрадок, воспроизводивших репертуар Вертинского, как я уже говорил, были плохо нарисованы очертания самого Пьеро в белых, как кальсоны, штанах…

А ведь в эти годы продолжалась кровопролитная мировая война, и фронт военных действий неуклонно приближался к

Москве! Может быть, желание как-то отгородиться от страшного будущего заставляло людей внимать «изящным отвлеченностям»?..

А Вертинский пел:

Где вы теперь, кто вам целует пальцы?

Куда ушел ваш китайчонок Л»?

Или:

Куда же вы ушли, мой маленький креольчик,

Мой смуглый принц с Антильских островов?

Или нечто специфически московское для тех дней: Кокаином распятая, в мокрых бульварах Москва..

Репертуар у него всегда был большой. Он заимствовал стихи у многих поэтов, но чаще писал их сам. А музыку для своих песен сочинял непременно сам. И режиссерскую трактовку всех песен осуществлял сам. Об этой стороне его творчества поговорим, когда будем касаться выступлений Вертинского после второй мировой войны.

В Петровском театре Вертинский занимал сцену минут 15. Засим начинались требования бисов со стороны неумеренных поклонников его дарования. Артист прибавлял к исполненным шести-семи песням еще штуки четыре, уходя после каждой за занавес. Но публике этого было недостаточно. Аплодисменты и вопли возрастали. Постоянные зрители, зная наизусть весь репертуар любимого исполнителя, выкрикивали названия тех вещей, которые хотели бы услышать сейчас. Вертинский иногда удовлетворял такие не просьбы, а уже требования, иногда нет. Но в зале загорались люстры. Двери для выхода уже были раскрыты. И зрители постепенно освобождали помещение. Правда, какая- то особенно упорная группа любителей песен Пьеро толпилась у рампы и продолжала изъявления восторга. Однако администрация быстро очищала зал — тем более что зрители следующего сеанса уже нетерпеливо стояли в других дверях…

Впрочем, так оно происходит во всех театрах, концертных залах и консерваториях мира при подлинном успехе артистов.

А события в стране шли своим чередом. И после Октября не только репертуар Вертинского, но и значительная часть его публики оказалась «в нетях». Его бегство на юг было предопределено с неизбежностью. Не знаю, каков был конкретный путь от Москвы до Парижа, где он очутился к началу 20-х годов. Но в Париже — этом центре эмиграции тех лет — наш Пьеро обрел новые качества: он стал бардом ностальгии бывшего офицерства. Не только для осевших во Франции, но и для значительных групп «бывших» россиян в Чехословакии, Югославии и других странах Европы, Азии и даже Африки

Вертинский оказался иаиболее одаренным выразителем тех нехитрых мыслей и чувств, настроений, тоски по родине, какие были достаточно просты, чтобы составить содержание не статьи или брошюры, а песни, пригодной для слушания на пластинке и исполнения в порядке, как мы бы теперь сказали, «самодеятельности» бывших господ штабс-капитанов и камер-юнкеров.

К этому времени промышленность Запада отлично освоила выпуск дисков — пластинок уже не для граммофонов с громоздкими, смешными на вид трубами, похожими на рога изобилия со старинных картинок, а для плоских изящных патефонов. Диски Вертинского обрели огромные тиражи всюду, где приютились убежавшие из рухнувшей империи беженцы. А сам артист стал пайщиком большого «русского» ресторана на Елисейских полях, где еженощно он выступал в программе.

Насколько велика была тиражность пластинок Вертинского, можно понять из эпизода, который он мне поведал сам уже в 40-х годах в Москве. Примерно году в тридцатом Александр Николаевич поссорился с женою и на время переехал в комнату, которую снял в большом парижском доме. Дело было летом. Окно комнаты выходило во двор, как и еще 120 окон шести этажей каменного здания. И вот с утра до ночи во многих квартирах единовременно исполнялись на патефонах диски Вертинского. Несчастный автор и исполнитель песен не знал ни минуты покоя. Артист не выдержал такой пытки и съехал на третий день…

О чем же пел в те годы Вертинский? Что принесло ему славу? Кое-что из дореволюционного репертуара он сохранил: например, экзотику типа «бананово-лимонного Сингапура», «Антильского принца» и кое-что еще. Но в основном теперь наш артист воспевал приметы ушедшего времени и ушедшей, казалось, навеки родины. Петербург и Москва. Обычаи и нравы прошлого. Меланхолически вспоминал Вертинский эти реальные некогда подробности былой жизни. Его бесчисленная аудитория обливалась слезами, слушая оснащенные соответствующей музыкой короткие фабулы песен. Социальный заказ выполнялся полностью. То был уже не эстрадный номер, а некое воздвижение знамени…

Интересно отметить, что некоторое — небольшое — количество пластинок Вертинского проникло с Запада к нам в СССР, начиная с конца 20-х годов. Они были недоступны широким кругам слушателей и вообще ни значения, ни влияния не имели. Однако иной раз становились предметом пародий… Еще один эпизод, о котором мне рассказал сам Вертинский в 45-м году. В начале 30-х годов некие антрепренеры пригласили его

провести выступление в Румынии: Программа намечалась плотная: начинались гастроли в Бухаресте и даже западнее румынской столицы, пересекали всю страну и заканчивались у восточной границы — в то время этой границей был Днестр. Нельзя забывать, что после гражданской войны королевская Румыния оккупировала часть Бессарабии. Эта область (западная часть Бессарабии) вернулась в состав СССР только в 40-м году. А в Бессарабии проживало много людей, которым был знаком русский язык. Концерты Вертинского привлекали публику. Именно там написал Александр Николаевич свою песню:

Что за ветер в степи молдаванской!
Как звенит под ногами земля!..
11 легко мне с душою цыганской
Кочевать, никого не любя…

Но вот началась вторая мировая война. Гитлер оккупировал Францию. Отношение немцев к русским эмигрантам не было похожим на ту поддержку, какую они имели со стороны французского правительства.

Вертинский уезжает в Шанхай. Почему именно туда?

В этом огромном городе обосновалась сравнительно большая колония русских. Каждый из беженцев этой географической ориентации проделал путь до южного берега Азии по-своему: кто проник сюда через Маньчжурию — Харбин и Мукден; кто добирался дорогами Монголии; а кто покинул пределы России через Хабаровск и Владивосток. Но по мере того как японцы захватывали территорию Китая, все эти люди были оттеснены в международный город со многими кварталами иностранных владений. О существовании русских эмигрантов в Шанхае хорошо написано в романе Н. Ильиной «Возвращение». Автор романа была привезена сюда ребенком. Маленькая Наташа с матерью и сестрою проделала весь путь от почти русского города Харбина до тропического и совсем чуждого эмигрантам Шанхая. Впрочем, в результате военно-географических перемен тут образовалась, как мы уже говорили, значительная колония русских. Во всяком случае, на несколько лет Вертинскому хватило аудитории для его выступлений (конечно, в ресторанах). В Шанхае тех годов выходила даже небольшая газета на русском языке — и, кажется, не одна…

Вертинский прибыл в Шанхай в самом конце 30-х годов на японском пароходе. Откуда я это знаю? Однажды он сам показал мне альбом, в котором наклеены были вырезки из газет с материалами, относящимися к нему лично: рецензии, очерки, хроника… Там-то я прочитал сентиментальную заметку-отчет о том, как представители русской колонии встречали в шанхайском

порту судно с обычным для японского флота названием — что-то вроде Семисан- мару, на котором прибывал Александр Николаевич. Среди встречавших у артиста оказались старые друзья еще по дореволюционной Москве. Они приветствовали певца…

И снова года через три суровые будни истории внесли свою поправку: к концу 43-го года Япония решительно начала проигрывать войну. Блокада англо-американского флота закупорила все южнокитайское побережье. Выбраться из Шанхая морем уже стало невозможным. Но, с другой стороны, положение белоэмигрантов в этом городе изменилось, ибо ход Отечественной войны и прошедшие годы изменили взаимоотношения советской власти и тех участников белого движения, которые скопились и в Шанхае и в других точках земного шара. Значительной части русской колонии на берегу океана было разрешено вернуться в СССР. Одним из первых появился в Москве А. Н. Вертинский.

Это произошло в конце 44-го года. Я познакомился с артистом в гостях у Л. А. Руслановой. И до самой его смерти в 57-м году мы поддерживали дружеские отношения. То был своеобразный человек.

Природное дарование и сложный жизненный путь обогатили эту личность. Он был мало похож на того молодого человека, который в шутовском костюме и густом гриме Пьеро выходил перед занавесом в Театре миниатюр десятых годов на Петровке. И возраст сделал свое дело. И артистический опыт развил возможности «дизёра» — певца- говорителя, как стали называть теперь артистов с микрофоном у рта. А теперь Вертинский пел с микрофоном. Былой баритон носового звучания исчез решительно. Зато насколько выросла мимика, не погребенная под слоем грима Пьеро! Какими выразительными и уверенными стали жесты больших рук! Какую неповторимо свою систему интонаций — и речевых и музыкальных — отработал артист за эти тридцать лет! Да, теперь перед нами был виртуоз.

Полагаю, не может быть более или менее значительного исполнителя в любом жанре, который не создал бы собственную клавиатуру живого слова в тех произведениях, что он читает, поет, рассказывает, в которых имитирует характерных персонажей. Такой искус Вертинский проделывал блистательно: его интонации, украденные при жизни артиста или посмертно, доселе бытуют в нашем вокале, художественном чтении, в пародиях. А он не подражал никому. Он сам создал свое творческое оружие. И арсенал этот был крайне интересен. Диапазон тематики — а следовательно, и приемов выражения —

у нашего артиста радовал именно разнообразием. По счастью, артисты нашей эпохи оставляют следы своего искусства в виде кинолент, магнитофонов, пластинок. Обратитесь к дискам Вертинского. Прослушайте несколько песен подряд — и вы Поймете, сколь многое умел сообщить своей аудитории этот исполнитель — и по темам, и по сюжетам, и по музыкальному сопровождению. В его репертуаре оставались годами вещи, созданные давным-давно.

От мягкой иронии и неназойливого юмора он легко переходил к чистой лирике. Затем мы слышали в его устах печальные интонации драмы, в которой иногда певец был действующим или страдающим лицом, а иногда только «сказителем». Отсюда недалеко до произведений эпических и трагических, и они занимали свое место в программах певца…

Я сказал «певца»? Но назвать Вертинского вокалистом было бы неверным. И дело тут не только в подмене живого голоса звучанием микрофонного усилителя. Наш артист не стремился использовать полностью возможности радиоусиления. Конечно, он прибегал к речитативу. Не менее часто исполнитель, обладавший идеальным слухом и чувством ритма, говорил текст песни, так сказать, параллельно с аккомпанементом. Голос и мелодия совпадали лишь в некоторых опорных, что ли, моментах звучания. И тем более производили впечатление на слушателей короткие такты кантабиле и неожиданного тремоло — в тех редких местах, где Вертинский прибегал к ним, например в финалах песен или эмоционально значительных частях фабулы. Кто слышал, как наш артист умел вызывать волнение слушателей, внезапно усилив голос, придав ему трагическую тональность, никогда не забудет этого искусного и трудного приема. Я уже говорил о выразительности его рук. В такие мгновения жесты делались широкими и смелыми. Они словно гипнотизировали нас, работая, так сказать, синхронно с выросшим внезапно звучанием голоса. И это впечатляло, тем более что, повторяю, возникало внезапно и неназойливо…

В редкой из песен наблюдали мы подобное форте. Вертинский знал меру в своем искусстве. Но его финалы волновали людей безошибочно.

А какова была тематика песен? В начале века у нас стал модным эпитет «интимный». Интимный театр (в Петербурге), жанр интимных песен у многих певцов и певиц — из них многие выступали под собственный аккомпанемент на фортепиано или на гитаре; интимные рассказы — разновидность художественного чтения, впоследствии столь талантливо развитого и усовершенствованного артистом А. Я. Закушняком. Очевидно, в

этом было «веяние эпохи»: с одной стороны — складывались основы подлинного эстрадного искусства (ибо до тех пор процветала эстрада массового и дешевого шантанного типа); а с другой стороны — стремление отгородиться от искусства чрезмерно, с точки зрения деятелей новой формации, яркого, например пародийного. С легкой руки театра «Кривое зеркало» пародия воцарилась повсюду. И далеко не всегда она была на высоте по объектам пародии, по стилю и выполнению и т. д. Вот почему интимные «полутона» привлекли и авторов, и артистов, и публику.

Вертинский до конца своих дней (он скончался в 1957 г. в Ленинграде на гастролях) был привержен именно к полутонам. Даже его форте и трагические моменты в песнях звучали мягко.

Надо сказать, что у другого автора, композитора и исполнителя (единого в трех лицах) зрители не стали бы принимать ни этой тематики, ни этой старомодной манеры изложения, ни этого устаревшего к середине века лексикона. Ведь Вертинский сохранил в 50-х годах вещи, которые пел в дореволюционных сезонах! И это нравилось аудитории повсеместно: самые разнокалиберные аудитории в столице и на периферии внимали ему на концертах, в которых он представал перед публикой по два отделения кряду, то есть пел по тридцать — сорок вещей!

Разумеется, он пополнял и расширял репертуар. Отклики на события и явления современные шли рядом с произведениями, я бы сказал, ветхими. И все имело успех. Редчайший случай в практике эстрады вообще, где все так быстро стареет и выходит из моды. Чем это объяснить? Думаю, каждая из песен, которая оставалась в концертах, была построена на жизненном явлении, в той или иной мере интересном для слушателей. Любовь, особенно несчастливая. Воспоминания. Надежды. События общественной жизни, отражающиеся на существовании автора. А наряду с этим — забавные случаи…

Но не так-то легко уместить сюжет песни в тех несколь-' ких строках, которыми располагают ее два или три куплета. Вертинский умел это делать. Он излагал все, что требовалось по ходу фабулы, в стихах, о которых нельзя сказать, что они суть шедевры лирики. Но свою служебную цель четверостишия, восьмистишия, двустишия нашего автора выполняли неуклонно. И как требуется в песнях, точно работали припевы — текстуальные и музыкальные. Они разнообразили эмоциональную и смысловую окраску той песни, для которой были созданы. Но создавал их композитор (он же автор) далеко не всегда — эти значительные по звучанию рефрены.

Вообще о музыке Вертинского следовало бы поговорить подробнее. Выше я уже отметил, что текст Александр Николаевич иногда брал у другого поэта, но аккомпанемент песни создавал непременно сам. Его мелодии непременно занимали второе место, не выступая вперед текста, но крепко поддерживая архитектуру и иногда очень сложный смысл песни. Мелодия, звучавшая только на фортепиано — всегда на фортепиано, и ни на каком другом инструменте, — словно бы сторожила моменты, когда она могла усилить воздействие текста, подменить его на несколько аккордов, обогатить эмоционально всю пьесу. И в такие короткие секунды неназойливые доселе аккорды вдруг вырастали, становились иной раз даже бурными, чтобы снова утихнуть через несколько тактов. И постоянно были значительны интродукции. Они вводили слушателей в замысел новой вещи, которую намерен сейчас исполнять автор- артист. Чаще то были мелодии грустные, реже — иронически-насмешливые. Еще реже — сдержанно драматические. По их тональности можно было бы определить характер репертуара Вертинского.

Музыка подчинялась общему замыслу. Но и артист, в силу своей музыкальности, опирался на звуковое оформление, созданное им. Как сказано, он не пел, а в значительной части каждой песни пользовался речитативом. Нет, пожалуй, тут было более сложное слияние музыки и слова. Огромная чуткость Вертинского в этой сфере помогала ему на многие такты отходить от непосредственного повторения (хотя бы речитативного) исполняемой им же написанной мелодии. Он позволял себе произносить текст, словно бы отдельно от аккомпанемента. Я говорю — словно, ибо этот импровизированный и недолгий отход от ритма и мелодии фортепиано, не смолкающего ни на секунду, через несколько мгновений приводит исполнителя к тому, что он воссоединяется с пианистом в опорных пунктах мелодического рисунка песни. Мастерство удивительное!

Но описание артистической манеры Александра Николаевича было бы неполным, если не сказать о той своеобразной и тонкой фразировке, с которой он читал — теперь надо говорить уже не «пел», а «читал», — свои песни. Они никогда не были банальными — эти интонации. человека, который более сорока лет исполнял все новые и новые вещи. Характерно, что наш артист почти никогда не вводил в свои выступления бытовые оттенки. Мы не могли бы узнать в его песнях привычные обороты и формы выражения, принятые у городского мещанства и полуинтеллигенции. Пожалуй, его легче упрекнуть в изощренности. Оно и понятно: и условно-манерное начало его выступлений в образе Пьеро, и длительный отрыв от родины в

зрелом возрасте не могли не отразиться на языке и самом говоре артиста.

Не все в равной степени удавалось артисту. Прежде всего самый выбор тематики песен приводил к тому, что наряду с вещами значительными появлялись (с самого начала деятельности) в репертуаре песни мелкие и манерные, посвященные «светской проблематике». А затем, как водится, не всегда исполнитель-автор был на высоте в своих творческих решениях той или иной вещи. Но мы будем судить по лучшим достижениям Вертинского, ибо интерес широкой аудитории он приобрел именно тем, что создал их.

Полагаю, наиболее значительным для Александра Николаевича был обширный цикл песен, относящийся к первым годам его эмиграции. Вот тогда под воздействием живого чувства тоски по утраченной родине написал он и исполнял произведения большого и актуального в ту эпоху содержания. Они и дали ему славу, которой до революции в своем интимном репертуаре Пьеро артист не имел. И свидетельством жизненности ностальгических песен его может служить тот факт, что в 40-х и 50-х годах, уже вернувшись на родину после четвертьвековой эмиграции, наш артист включил в свой обширный репертуар некоторые из песен 20-х годов.

Последние годы жизни Александр Николаевич был совсем немолод. В таком возрасте артисты (особенно певцы) уходят с подмостков. Вертинский выступал до самой своей смерти. Он был, как я уже сказал, в Ленинграде. Накануне состоялось выступление. А на следующий день намечен был еще один концерт, но — увы! — не состоялся, ибо Александр Николаевич скончался в номере гостиницы от внезапного сердечного приступа. Завидная смерть для артиста!..

Что же привлекло зрителей посмотреть и послушать старика, который не молодился на эстраде, гримировался чуть-чуть и сохранял все повадки человека, которому уже далеко за шестьдесят, у которого голос весьма условный, а репертуар на шестьдесят процентов заранее известен аудитории? Ответ, только один: его артистичность. Гармоничность всего строя искусства этого человека, который сквозь бури и невзгоды сложной судьбы своего века пронес основное: собственную индивидуальность, столь редкую и неповторимую в искусстве.

Январь 1976

МИХАИЛ ЯНШИН

Михаил Михайлович Яншин родился в 1902 году в городе Юхнове, ныне входящем в Калужскую область, а в те дни принадлежавшем к Смоленской губернии. Именно в Юхнове проживал дед будущего артиста. А учился Яншин в среднем техническом Комиссаровском училище в Москве, в Благовещенском переулке на Тверской улице. Отец был бухгалтер, мать — домашняя хозяйка. Неторопливый московский быт начала века определял скромное существование семьи.

Интересно отметить: в одном классе с Яншиным учился Володя Баталов, младший брат впоследствии знаменитого по кино и по Художественному театру артиста Николая Баталова. Николай чуть ли не с семнадцати лет ушел из коммерческого училища во Вторую студию Художественного театра, которая помещалась в Милютинском переулке (ныне улица Мархлевского). Как мне рассказывали в семье Баталовых, мать одаренного юноши пошла тогда в Студию, чтобы понять: не попал ли ее первенец в недостойный вертеп? (Родители Баталова были из Ярославской губернии и в первом поколении проживали в столице.) Руководитель Студии Н. О. Массалитинов — не только талантливый артист (к сожалению, покинувший Россию в 18-м году), но и серьезный педагог, режиссер, успокоил Александру Ивановну Баталову: она поняла, что ее Коленька на хорошем пути. А вскоре и второй сын Баталовых — Владимир ушел в эту же Студию — сперва помощником режиссера, а затем и артистом…

Неудивительно, что юноша с такими данными, как Михаил Яншин, тоже стремился к сцене. Но присущая ему скромность, даже робость надолго отодвинула осуществление этой мечты. Два года Яншин провел на военной службе в войсках ВОХР (Внутренней охраны республики). И только в 22-м году осмелился держать экзамен все в ту же 2-ю студию МХАТа. С этим творчески необыкновенно сильным и чистым коллективом Яншин был знаком давно. Он считал Н. Баталова своим любимым артистом, по многу раз посещал немногочисленные спектакли сперва в Милютинском, а потом — на Тверской, дом 22, где Студия играла на так называемой малой сцене МХАТа. Этот дом снесен при расширении улицы Горького в 1937 году. Да и помещение Студии на улице Мархлевского отдано под квартиры…

Конкурс был огромный: более тысячи человек на 20 мест. Первым прослушал Яншина режиссер В. И. Вершилов. И записал на экзамен. Михаил Михайлович взялся читать патетические

стихи. Вершилов не запретил ему этого. Зато и смеялись же экзаменаторы вместе со всем залом, когда курносый паренек с таким смешным голосом, тужась и хрипя, «извергал» возвышенные вирши. Надо думать, у Вершилова был именно этот расчет: показать комическое дарование абитуриента на несвойственном ему материале…

Яншина приняли. Начались дни учебы и сценической тренировки: с самого начала ученики Студии принимали участие в спектаклях. А учили их не только тому, что теперь называется «мастерство актера»; и тогда уже большое значение придавали танцам, вокалу, фехтованию, акробатике (ее преподавал акробат и клоун Д. С. Альперов), гимнастике, упражнениям по ритму…

И вот уже Яншин исполняет роли, которые до него играли старшие студийцы: дворника в «Младости» Л. Андреева играл прежде Николай Баталов. В «Узоре роз» Ф. Сологуба Яншин выходит арапчонком и казачком. А в «Сказке об Иване-дураке», поставленной самим Станиславским по Л. Толстому, наш неофит появляется в образе солдата, затем отца, которого играл раньше А. М. Азарин.

Нет надобности перечислять все, что удалось сделать Михаилу Михайловичу до 26-го года. Ограничимся замечанием, что молодой артист, как теперь принято говорить, «наращивал» актерскую технику.

Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский в те годы активно руководили не только «большой сценой» (где состав 2-й студии принимал значительное участие в спектаклях: после возвращения МХАТа из американской поездки в 1924 году именно 2-я студия вошла в состав театра; а 1-я студия, которая дополняла группу в десятых годах, окончательно отпочковалась, стала Художественным театром 2-м и возымела собственную судьбу под руководством великого артиста М. А. Чехова). Станиславский проявлял свойственную ему требовательность и к студийцам. Но благодаря этому его питомцы воспринимали все компоненты «системы» из первых рук…

Четыре года продолжалась тренировка артиста на большой и малой сцене МХАТа: с 22-го года до 26-го. Почему именно до 26-го? Потому что именно в 26-м году состоялась премьера пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных». И здесь впервые воссияло для широкого зрителя удивительное дарование Михаила Михайловича. Я присутствовал на одном из первых спектаклей.

Неоднократно сказано было уже, что постановка «Дней Турбиных» во МХАТе являлась для молодежи театра, то есть для 2-й студии, тем же, чем для «стариков» в свое время была «Чайка». И это справедливо: такого полного слияния в спектакле

всех участников, такого конгениального выражения сложной и тонкой пьесы давно не было в Москве. И долго еще не будет. Очень хочется перечислить исполнителей «Турбиных», награждая их восторгами сорокалетней давности. Но в том нет нужды: этой постановке повезло, она написана и оценена многажды.

И в таком-то знаменитом спектакле одним из самых сильных артистов оказался М. М. Яншин. Он исполнял роль кузена Турбиных — Лариосика, который нежданно приехал из Житомира в охваченный бурями революции Киев. Рядом с интеллигентами, хорошо воспитанными и тонкими душою братьями и сестрой Турбиных Лариосик производит комическое впечатление. Его провинциальные воззрения и привычки выражаются поминутно в словах и поступках, в жестах и повадках. Все это крайне смешно. Вместе с тем наш провинциал своею банальностью подчеркивает высокий душевный строй любимых героев автора. А Булгаков и не скрывает своих симпатий к Турбиным. Они удивительно хорошие люди, ввергнутые судьбою в дикий разгул и развал, каким представляется им революция вообще и в частности — кратковременная власть липового «гетмана всея Украины» (его роль поразительно играл В. Л. Ершов).

Скромная квартира Турбиных — последний очаг разумной прежней жизни. Он обречен, этот очаг. Скоро будет убит глава семьи — старший брат Алексей Турбин. Как крыса с корабля, бежал за границу муж Елены Турбиной— Тальберг… Нет никаких сомнений, что страшная (для автора и для героев пьесы) стихия «смуты» затопит изящные и чистые комнаты интеллигентного жилища.

Я вкратце изложил здесь содержание пьесы, ибо ко всем трагическим и комическим ее перипетиям Яншин — Лариосик дает свой наивный и непосредственный комментарий. Молодой артист играл настолько талантливо, что И. М. Москвин сказал ему: «Завтра ты проснешься знаменитым артистом». Так оно и случилось… Кстати: Иван Михайлович знал толк в этих делах. Ведь и сам он однажды, в октябре 98-го года, проснулся знаменитым артистом, сыграл премьеру «Царя Федора Иоанновича» на открытии Художественно-общедоступного театра в Каретном ряду…

Но еще до премьеры, встретив Яншина в коридоре театра после распределения ролей в «Днях Турбиных», В В. Лужский, большой актер и режиссер, один из основателей Художественного театра, сказал молодому артисту:

— Вам дали роль Лариосика. Вот вам «экзамен на чин».

Напомню, что так называется один из рассказов Чехова. А смысл тут таков: для того чтобы получить следующий чин,

служащим в царской администрации надлежало сдать экзамен в объеме нескольких классов гимназии. Яншин, как мы знаем, свой экзамен сдал на «отлично»…

Надо сказать, что роль Яншину попалась трудная. Прежде всего, в такой откровенно комической роли легко скатиться к ловле смехов и улыбок в зрительном зале, правда, в Художественном театре на этот счет было строго. Михаил Михайлович и по сей день помнит, что он бросал со сцены беспокойные взгляды за кулисы: не заметно — ли там серебряной шевелюры Станиславского, который не жалел времени и сил, чтобы удержать молодых артистов от «игры на публику»? А иной раз в антракте строго выговаривал исполнителям: «Почему сегодня у вас смеялись больше, чем обычно? Наигрываете, да?»

Но творческой индивидуальности Яншина всегда был противопоказан наигрыш. Этого рода упреки от создателя МХАТа обходили нашего артиста. Я помню, он играл Лариосика живо и весело. Яншин был обязателен крайне — это-то свойство осталось за артистом и по сей день. А ведь в роли Лариосика можно было выйти на сцену и не столь обаятельным: все-таки он персонаж если не отрицательный, то характерный, жанровый. Тут уместны черты, достойные снисходительных улыбок зрителей. Но Яншин пошел по своему пути — и выиграл!

Диалог у Булгакова не состоит из «реприз», которые написаны только для того, чтобы вызвать смех аудитории. Реплики героев вызывают печаль или смех, сочувствие или ненависть зрителей (читателей), потому что они выражают разнообразные мысли и эмоции, эффекты и действия тех, кого видят зрители или мысленно представляют себе читатели. Лишних слов у этого автора вообще нет. И только честно следуя ходу событий, можно добиться успеха. Вот где начала действовать заложенная основателями МХАТа в Яншине система «театра переживания». В зале ни на секунду не сомневались, что студентик из Житомира воистину робеет и недоумевает, путает и невпопад смеется, влюбляется в Елену и хмелеет от водки, которую впервые в жизни влил в себя.

Молодой артист казался зрителям на редкость убедительным и правдоподобным персонажем. Никто не сомневается в том, что именно таким был в грозном 19-м году студент Лариосик. Яншина сторожила опасность превратиться в действующее лицо из водевиля: в роли существовали и такие мотивы, подробности, повороты… Тогда рядом с трагическими фигурами членов семьи Турбиных появилось бы «инородное тело». А этого не случилось, ибо свойственный Яншину артистический такт проявился уже в этой первой для артиста большой роли…

Впоследствии нас в зрительном зале уже не удивляло, что Яншин «обкрадывает себя», недобирая успеха, в частности взрывов смеха, которые охотно подарила бы ему публика в ответ на некоторое педалирование в трактовке образа…

У начинающего исполнителя Лариосик бурно смешил зрителей, но он вполне подходит под общую тональность и общий строй турбинского дома. И не только в диалоге с грубоватым капитаном Мышлаевским (Б. Г. Добронравов и В. О. Топорков), но и в беседах с интеллигентной, женственно чуткой Еленой (В. С. Соколовой), в общежитии с младшим ее братом Николкой (И. М. Кудрявцев) у Яншина не проскальзывала ни одна фальшивая нотка. И основная трудность тут была именно в том, что самый текст у Лариосика давал многочисленные поводы обратить роль если не в гастрольную, так в «самоигральную»…

Повторяю: в редкостный ансамбль спектакля Яншин вошел солистом первого класса, способным вести и собственную свою партию и, когда это нужно для пьесы, вливаться в коллективные переживания, действия, настроения.

А было ему тогда 24 года. И моложав наш артист был настолько, что роль восемнадцатилетнего Лариосика играл безо всяких добавлений. Вы скажете: это не так трудно. Но вот в те же годы играть пожилого садовника в «Женитьбе Фигаро», у которого есть взрослая племянница, не так-то уж просто. Яншин справился и с этой ролью. И тут я впервые познакомился с его Артистической ясностью, я бы сказал…

Это теперь бывает так, что актер, любимый зрителями, годами или месяцами не имеет ролей. В 20-х годах даже медлительный МХАТ ставил столько спектаклей, что артисты без дела не сидели. И вот в исторической хронике Д. Смолина «Елизавета Петровна» Яншин играет роль пожилого пономаря из украинской деревни. Фигуру эту мы знаем по фольклору, использованному в «Вечерах на хуторе» Гоголем. Пономарь сожительствует с дебелой вдовою средних лет. А у сей Солохи — красавец сын. И пригожего парубка — его зовут Алексей Разумовский — берет в мужья сама царица. Яншин сыграл комическую роль сочно и весело. Уже опытный артист исторгал смех зрительного зала, рисуя своего персонажа, как всегда, мягко, но без ненужных здесь тонкостей.

И вот еще одна «преждевременная» роль: Вафля в «Дяде Ване». Сегодня Вафля — один из самых любимых артистом образов. И об этом неудачнике, созданном поэтическим гением Чехова, мы поговорим в связи с обширной яншинской «чеховианой». А сейчас надо сказать, что Михаил Михайлович сам утверждает: основы нынешнего зрелого Вафли возникли тогда —

в конце двадцатых годов, — когда худенький еще исполнитель Лариосика робко взялся изображать этого старика — печального гостя в печальной обстановке усадьбы, принадлежащей профессору Серебрякову и управляемой Войницким, то есть дядей Ваней…

И словно нарочно — рядом с Вафлей комсомолец из катаевской «Квадратуры круга». Водевиль этот не совсем обычен. И вот признак тому: во многих театрах он шел и почти во всех провалился. Даже Московский театр сатиры, где в те годы столько было мастеров на подобные жанры, не удержал «Квадратуру» на афишах. А на малой сцене МХАТа пьеса шла полторы тысячи раз. В чем тут дело?

Автор заимствовал сюжет в одной австрийской оперетте. В подлиннике две пары молодоженов внезапно поняли, что они должны были бы сочетаться браком, так сказать, крест-накрест: муж первой дамы любит участницу второго брака, а второй супруг взаимно влюблен в жену приятеля. Все четыре готовы поменяться местами. Но ведь в католической стране развод возможен только по разрешению папы или императора. И вот появляется добрый старый «кайзер унд кёниг» Франц-Иосиф, который благословляет обмен дамами, как в кадрили…

Катаев желал показать, что подобных затруднений в СССР нет. И посему, когда таким же образом запутались два комсомольца и две комсомолки, роль императора сыграл комсорг: он позволил ребятам обменяться женами. Так и была разрешена неразрешимая обычно задача — квадратура круга.

Как видно из сказанного, в основе водевиля лежат не обычные для сего жанра нарочито нелепые обстоятельства. Если «Квадратуру круга» играть в традиционной для водевиля иронической и легкомысленной манере, то получится и неубедительно, и пошло. И только молодые актеры МХАТа под руководством самого Немировича-Данченко, который принимал спектакль у режиссера Н. М. Горчакова, сумели найти правильный тон вещи. Что же это за тон? А все тот же: театр переживания, а не представления!

Когда Яншин играл комсомольца "Васю, вздыхающего по жене своего друга, это нисколько не походило на ловеласов из французских водевилей. При всей легкомысленности и темы и сюжета зрители понимали, что в основе забавных перипетий лежат подлинные чувства четырех хороших человечиков. А достигнуть такого впечатления у зрителей внешними средствами нельзя. И снова мощно воздействовал на публику метод слаженного ансамбля, умение слушать партнера и помогать ему в игре, метод подлинного переживания даже в водевиле!..

Я как сейчас вижу молодого Яншина в красной клетчатой ковбойке и темных галифе, обнимающего свою партнершу на первом плане малой сцены и с подлинным трепетом шепчущего ей на ухо нехитрые слова любви, которыми наградил его (и правильно сделал) автор… Зрители и смеются, и чуть не физически ощутимым порывом желают парню успеха в его искреннем чувстве… Яншин и в этой роли не торопился. Но он был и подвижен, и поворотлив, ладный ритм советского паренька не остывал в нем на протяжении всей пьесы…

Я не пишу подробной биографии артиста. Все роли Яншина в театре, в кино, на радио упомянуть просто невозможно. Думаю, большая монография об этом выдающемся артисте еще будет написана. Там отметят, что в «Фигаро» Михаилу Михайловичу довелось играть и роль Бартоло. А в пьесе А. Корнейчука «Фронт» он исполнял роль сына генерала Горлова, в «Русских людях» К-Симонова — роль предателя Харитонова и т. д.

Пьеса М. Булгакова «Мольер» дала Яншину возможность создать роль «тушильщика свечей» Бутона — преданного великому драматургу театрального рабочего и личного его слуги. Думаю, что Михаил Афанасьевич писал этот образ, рассчитывая на нашего артиста. И еще должен сказать: драматург Булгаков и артист Яншин созданы друг для друга. Юмор Булгакова таков, что лучше многих его умеет передать именно Яншин. Ведь и Булгаков обычно мягок и неназойлив в своем творчестве. Он редко прибегает к резким методам характеристики своих героев. Он не боится словно бы всякого начала пьесы, которое внезапно оборачивается глубоким смыслом и неожиданным поворотом в диалоге или событиях… Таков и Яншин на сцене. И в трагикомической роли смешного закулисного слуги наш артист ближе всех в этом спектакле был к замыслу автора. Кто знает, может быть, Булгаков, который, конечно, не случайно взялся писать пьесу, и беллетристическую биографию великого французского драматурга с печальной судьбою, выразил здесь свою тоску об отсутствии у него лично таких вот преданных друзей…

К сожалению, «Мольер» недолго шел в те годы. И мало зрителей получили возможность наблюдать, как играл Михаил Михайлович роль неудачника смешного на службе и неудачника трагического. А именно вот этот большой второй план сумел дать залу наш артист. Да, Бутон — комическая фигура. На нем лежит иной — грустный отсвет несчастий его любимого директора, автора, актера… Показать такую глубину в обыденных словах Бутона, в незначительных происшествиях, которые падают на долю самого слуги, крайне трудно. А ведь при этом надо

сохранить и смех, без которого роли Бутона не существует. И снова великий метод театра переживания делает свое дело.

Яншин рано сложился как актер необычный, непохожий ни на кого из предков или современников. Впрочем, неповторимость индивидуальности свойственна каждому истинному дарованию. В чем же состоят артистические качества и средства Михаила Михайловича? Очень легко было бы отослать читателей к спектаклям и фильмам с участием Яншина, к радиопередачам с его голосом. Но, пожалуй, строки об артисте нужнее тем, кто не видел и не слышал его. И потому, несмотря на трудность, скажу даже — неизбежную невыполнимость этой задачи, беру на себя смелость посильно выразить мои впечатления и мою точку зрения на большого русского актера Михаила Яншина…

Мне кажется, Яншину меньше, чем другим актерам, нужен грим. Нет, разумеется, Михаил Михайлович не отказывается от помощи театральных парикмахеров, так же как и от содействия художников, портных, бутафоров и всех прочих пособников сценического действа. Но Яншину присуще такое острое чувство стиля, что он одним лишь выражением лица, неназойливой мимикой, взглядом внезапно переменившихся глаз умеет выразить не только суть роли, но еще и эпоху, к которой относится сюжет пьесы, национальность автора и персонажа… Недавно в «Вечерней Москве» были напечатаны две фотографии нашего артиста. Одно фото изображало Яншина в бытовой пьесе «Тяжкое обвинение». Хитрая и осторожная физиономия старого русского купца глядела на читателей с этого черно-белого квадрата… А рядом был Яншин в роли скандинава из пьесы «Чрезвычайный посол» А. и П. Тур. Не только другую настроенность личности, но именно другой склад мышления, присущий нерусскому человеку, читался в новом снимке.

Да, способностью внятно для зрителей *меняться изнутри* прежде всего обладает Михаил Михайлович. Скажут: такое качество присуще всем мало-мальски одаренным актерам! Правильно. Но у Яншина умение перевоплощаться сочетается с умением неназойливо и тонко доводить до сведения аудитории свою новую внутреннюю сущность в данной роли. Сказано уже было: наш артист не торопится «играть». Он не ищет дополнительных кусочков успеха; более того — часто упускает возможность покрасоваться, если это не в пользу всего спектакля.

Яншин на сцене всегда дома. Но даже в молчании, даже на третьем плане пьесы, даже не шевелясь и не бросая взоров, Яншин непрерывно играет свою роль, а не просто «присутствует».

Ах, сколько достоверности придает артисту эта добросовестность— уже не только профессиональная, но и

творческая! Не зря среди сценических средств, выдвинутых Художественным театром, столь важное место занимают паузы. Молчание на сцене может быть выпадением из роли, а может углублять впечатление зрителей. У Яншина паузы удивительно богаты и разнообразны…

Замечательно, что эти свойства были у Яншина с самого начала его актерской работы. В 25-м году в столовую гурбинского дома вошел закутанный человек с корзинами и чемоданами, в реальность которого сразу же поверили зрители Художественного театра. Конечно, мастерство артиста и душевный, человеческий опыт не стояли на месте все эти сорок с лишним лет. Но вот эта особенная вера во все подробности биографии играемого им героя присущи Яншину от рождения. Даже самая лучшая школа в мире — школа самого Станиславского — не способна обогатить артиста таким правдолюбием и убедительностью на сцене. Но великий режиссер умел раскрыть и утвердить у своего ученика редчайший для реалистического театра дар убедительности и убежденности.

Будучи юмористом-бытописателем, я очень ценю умение имитировать конкретные интонации, присущие жанровым персонажам, словечки и речения, акценты и говоры, диалекты и арго… Сколько радости доставляет аудитории воспроизведение этих забавных и точных примет времени и среды, профессий, национальностей и индивидуальностей! Но Яншин почти никогда не пользуется такой палитрой. Его реплики поначалу нейтральны. Неискушенный зритель в первых явлениях почтет даже однообразным исполнение Яншиным резкохарактерной роли. Но подождите выносить поспешное суждение.

Вот прошло несколько сцен. Наступил значительный момент пьесы. Что-то решается. Или происходит оценка важных поступков, предстоящих действий, узлов взаимоотношения персонажей. Слово дано тому лицу, коего изображает Яншин… И вдруг мы слышим необыкновенно вескую реплику. Если она задумана как смешная, зал разражается хохотом: оказывается, наш артист отлично владеет комическим искусством. Он сдерживал себя доселе. Если драматические мотивы окрашивают реплику Яншина, зрители подаются вперед на своих местах, ибо они непременно тронуты мягким и неназойливым высказыванием артиста…

А потом опять Яншин «стушевывается». Вот уж кто никогда не «вырывает» у партнеров реплики или «выигрышные места». Для Михаила Михайловича в любой роли хватает собственных «выигрышных мест». Где он их берет? А вот где. В системе Станиславского существует такое определение: разбор всей роли

«по мысли». Иными словами актеру предлагается, прежде чем «выпустить» на сцену свой нерв и темперамент, свои аффекты и жесты, досконально разобраться в логике и пьесы, и данной сцены, и собственной роли — в ее целом и в ее проявлениях тут, в разбираемом куске. Ой как часто мы видим даже в отличных спектаклях первоклассных театров таких исполнителей, которые, явно пренебрегая предварительным анализом, и играют, так сказать, «вообще»: на имеющемся у данного артиста темпераменте и обаянии. С Яншиным такое не бывает никогда. И железная логика, осмысленность его сценического поведения нисколько не мешает эмоциональной стороне образа, ситуации, сюжета пьесы. Оказывается, подлинное мышление в разработке поведения героя помогает, а не мешает…

В 1936 году М. М. Яншин ставил мою комедию «Мелкие козыри» в Московском театре сатиры. Естественно, что я изо дня в день наблюдал этот творческий процесс у нашего артиста. Не торопитесь возражать: режиссерский труд-де не совпадает с работою актера. Это мне известно. Но мне пришлось видеть, как скрупулезно анализировал Яншин все перипетии пьесы, все конфликты и взаимоотношения действующих лиц. Он не жалел времени, чтобы и для себя решить окончательно, и актеров убедить в верности пай- денных нм логических кусков каждой сцены. Жизненные примеры-параллели, на которых Яншин обучал исполнителей, были необыкновенно просты и вместе с тем очень выпуклы.

Вспоминаю об этих примерах потому, что они показали мне механику яншинской дотошности в трактовке ролей. В результате разбора и общепонятных иллюстраций скелет ролей, скелет данного эпизода выяснен предельно. Теперь можно облекать этот скелет в интонации живой речи, в мизансцены, в мимику и жесты, в красноречивые паузы, в поступки и аффекты…

Кропотливо? Очень. Но необходимо. Это мы видим по той благодатной ясности, какую дает метод действенного анализа игре артиста Яншина. (Конечно, в данном методе Яншин отнюдь не монополист, но один из лучших мастеров.)

И. М. Москвин написал, что ему сильно помогали детские впечатления от старой Москвы конца прошлого века во всех ролях, где нужны были сведения о прошлом, чувство стиля XIX века или даже древней Руси (например, в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»). Жизнь в Китай-городе семидесятых и восьмидесятых годов рядом со знаменитой Иверской часовней, встречи со странниками и странницами, с монахами и купцами глубоко запали в душу ребенка, а когда он вырос, дали великому артисту богатейший и вполне конкретный материал для Луки и

царя Федора, для Мамаева и Хлынова. А где Яншин почерпнул познания, нужные для тех же образов?

Михаил Михайлович ссылается на свое детство — московское и в маленьком городке Юхнове; на литературу и живопись, где запечатлены картины дореволюционной действительности. Даже на музыку, ибо она многое говорит о времени, к которому относится. Добавим сюда и то удивительное чувство стиля, о коем уже сказано, и мы постигнем, как добивается Яншин успехов в ролях, так сказать, старинных…

Ну, а советские, современные роли? Конечно, недостатка в жизненных наблюдениях тут не может быть у вдумчивого артиста. Но возникает иной — более глубокий вопрос: о нравственной и социальной основе всего творчества М. М. Яншина. Мы имеем в виду его миросозерцание вообще и отношение к тем или иным сторонам действительности. Ведь только верное и глубокое основание этих фундаментальных, что ли, позиций придают ценность конкретному решению роли, ее рисунку и деталям, интонации и нюансам…

В свое время Влас Дорошевич написал о М. Н. Ермоловой, что она в каждой роли была адвокатом той женщины, которую играла на сцене. Для трагической артистки это естественно. Но актер характерный обязан быть либо адвокатом, либо обвинителем — в зависимости от моральной и социальной сути человека, которого изображает в спектакле. Мы знаем и таких лицедеев, которые не только не доходят до данной стадии охвата роли, но и просто не понимают толком, какие слова они произносят на сцене. А вот Яншин всегда точно представляет себе, прокурор он сегодня или защитник своего героя… В иных ролях приходится совмещать обе эти функции судебного процесса. И тогда мы имеем дело именно с артистом-судьей: он воздает справедливо и за грехи, и за добрые дела. Да, без справедливости играть мало-мальски значительный человеческий образ невозможно. Яншину в высокой степени свойственна эта гражданственность искусства.

В драме А. Корнейчука «Платон Кречет» М. М. Яншин исполняет роль старого врача Бублика. Корнейчуку вообще свойствен национальный украинский колорит. И юмор у этого автора типично «хохлацкий». Добрый и мягкий на вид доктор Бублик себе на уме, как истый житель Приднепровья. Сперва он производит впечатление труса и тряпки. Руководители бессовестной интриги против талантливого врача Кречета полагают, что Бублик подпишет все, что ему ни подсунуть.

И конечно, кульминационная сцена в этой роли — ловкая победа Бублика над нечестными людьми, которые хотели его заставить подписать нечестную бумагу. Публика много смеется в

этой сцене. И смеется добрым смехом: ей доставляет наслаждение победа добра над злом. Точнее, легкая и хитрая победа добра.

Ах как простодушен и даже глуповат Бублик — Яншин в начале помянутой выше сцены! Какою доступной добычей кажется он своим противникам! Но зрители раньше, чем интриганы на сцене, усматривают не только моральное, но и действительное превосходство Бублика. Поэтому-то нх так веселит диалог. И тут можно легко переиграть: если сильнее нажать на выражение хитрости у Бублика, это заставит настороживаться противников. Пропадет и чудесный эффект победы. Яншин не прибегает к украинскому акценту. (Кстати, этого акцента не было и у дьячка свекра императрицы Елизаветы Петровны.) Но весь ход мыслей старого врача, его обороты и интонации отдают местным колоритом — тем колоритом, который задан здесь автором. Бублик— совсем своеобразное достижение нашего артиста. Эта роль не перекликается ни с одним из созданий Яншина прежде или после «Кречета».

Когда готовилась постановка «Поздней любви» Островского, критики и 'театроведы, занимающие должностные места и свободные от должностей, выражали недоумение по тому поводу, что взяли-де самую слабую пьесу Островского, в коей много напыщенной сентиментальности и никаких точек соприкосновения с нашей действительностью. А после премьеры появилась очередь лиц, желающих поздравить театр и лично Яншина с победой. И притом выяснилось, что многие мысли автора и положения пьесы важны для наших дней, ибо, оказывается, проблемы личной честности, собственного обращения с чужими деньгами и многое другое, о чем толкуют действующие лица в «самой слабой» пьесе Островского, еще существуют…

Правда, Михаилу Михайловичу пришлось преодолеть в больших монологах, которыми изобилует вторая половина вещи, и сентиментальность — очень старомодную и не слишком убедительную; и патетичность, малопонятную нынешнему зрителю. Но он преодолел их — слабые стороны живой и интересной сценической ситуации. А традиционные для русской литературы доброту и жалость к «маленькому человеку» донес до сегодняшнего зрителя в убедительной фигуре отставного стряпчего Маргаритова.

Мне рассказывал Ю. А. Завадский, что на Западе артисты очень себя берегут. Гастролер или премьер не расходует свой темперамент больше чем на одну-две сцены в спектакле. А прочее действие он словно бы демонстрирует зрителям, как ученикам в студии: тут бы надо играть вот так… Проведение всей роли в

полную силу там называется «играть по-русски». Так вот М. М. Яншин всегда играл и играет «по-русски». И в смысле всех ролей, и в смысле всех спектаклей.

Вот и в «Поздней любви» сперва наш артист роняет свои реплики внятно и убедительно, но как-то совсем обыденно.

Он ни в малой мере не заискивает перед публикой: не желает заинтересовать ее, посмешить, удивить, ошеломить. Играет, словно ему запретил выступающий рядом гастролер привлекать к себе внимание зала. Но такого гастролера-то ведь нету!.. А через час выясняется, что первым артистом этого спектакля надо признать именно Яншина, хотя и весь состав пьесы играл отлично. Когда я смотрел «Позднюю любовь», восхитительно исполнял роль бедняка неудачника В. А. Грибков.

О. Н. Андровская и А. И. Степанова, В. А. Дементьева и П. В. Массальский — каждый делал свой вклад в спектакль с блеском и талантом, умно и серьезно.

И надо всеми ими словно парил Яншин, который сумел старомодные слова мелодрамы оживить теплом своего сердца в такой мере, что уже неважно было, насколько старомодно все, что говорится на сцене!

В начале 30-х годов в первой инсценировке «Трех толстяков» Ю. Олеши, сделанной самим автором, наш артист играл доктора Гаспара. Роль неглубокая, ибо вся атмосфера романтической сказки не требует от исполнителей особенного проникновения в суть мироздания, в социальные проблемы, в психологию и т. д. Однако, может быть, самый сложный образ инсценировки — именно доктор Гаспар: он романтичен и вместе с тем предельно будничен по своему облику, окружению, поступкам… Это ведь сказочный доктор. Его недавние предки — алхимики у тигелей и реторт, в которых изготовлялось золото из воздуха… Да и самый строй речи не только у доктора, а собственно у Олеши приподнятый, с одной стороны, но не лишен иронии…

Яншин отлично справляется с необычной для актера задачей. Он не отходил от обычной своей доверительной (по отношению к зрителям) медлительности. Но человечек в очках и цветном сюртуке, похожий на мистера Пиквика (только похожий внешне, но ничуть не подобный диккенсовскому персонажу изнутри), с первой же фразы приобщал зрителей к чудесной атмосфере сказки. Помню, как лирично выговаривал Яншин эту фразу:

— Платье, оно розовое! Нет! Сказать, что оно розовое, это значит сказать, что оно цвета мыла или цвета языка. Какое дурацкое сравнение! Нет! Оно звенит, оно шелестит, как золотой слепой летний дождь!

Тут, пожалуй, уместно будет вспомнить, как Михаил

Михайлович играет роль городничего Градобоева в «Горячем сердце» Островского. Я еще в двадцатых годах видел спектакль, поставленный самим Станиславским. Москвин и Грибунин, Добронравов и Шевченко, Хмелев и Тарханов составляли истинный ансамбль. Успех был огромный. Мейерхольд, посмотрев премьеру, пришел в восторг и устно и печатно приглашал всех на эту постановку. Самый факт, что спектакль дожил до наших дней, говорит о многом. Разумеется, весь состав исполнителей обновлен. Но тем не менее «Горячее сердце» — одна из жемчужин в репертуаре Художественного театра. Достойные заместители старшего поколения найдены для всех ролей. И Яншину выпало дублировать роль своего тезки М. М. Тарханова.

Кто помнит, как играл Михаил Михайлович старший, подтвердит: в репертуаре Тарханова роль городничего была одной из лучших. Но я позволю себе сказать, что Яншин, пожалуй единственный из нынешних исполнителей «Горячего сердца», играет не хуже своего предшественника. В чем-то он даже проникновеннее Тарханова. Отчего это происходит? Тарханов играл равнодушного циника — верная трактовка роли. А Яншин показывает нам человека мудрого и привыкшего к несовершенству жизни, но доброго. В Яншине нет равнодушия к действительности. И так оно ближе к подлиннику, к замыслу великого драматурга. Вообще-то пьеса написана Островским в защиту обижаемых жестоким бытом людей. Потому и трактовка Яншина мне кажется вернее. А сценической техники у нашего артиста не занимать стать: он в состоянии выдержать соревнование даже с Тархановым!..

Ах как хочется говорить об Яншине еще во многих ролях, но и так уже наше сочинение разрослось. Перейдем теперь к венку из чеховских образов, который украшает деятельность Михаила Михайловича. Для артиста Московского Художественного театра нет выше, нет почетнее задачи, чем сыграть в пьесе Чехова. И понятно, почему это так…

Трагикомическая фигура Вафли удивительно подходит к данным нашего артиста. Сегодняшний Яншин — тучный немолодой человек с обыденными чертами лица, смешной даже в печальных своих репликах и поступках, — кажется созданным для роли Вафли. Здесь «прямое попадание» очевидно. За наивно грустными репликами бедного старика такой, как говорят немцы, «хинтерлянд», то есть расположенная за этим целая страна, такой уже не подтекст, а скорее надтекст, что прерывается дыхание у человека, сидящего в зале или у радиоприемника, у телевизора и внимающего нехитрым, в сущности, словам этой роли…

В «Вишневом саду» Яншин сыграл не Епиходова, а Симеонова-Пищика. Факт не случайный… Я помню И. М. Москвина — первого исполнителя роли Епиходова. Хотя Епиходова прозвали «Двадцать два несчастья», Москвин был в данной роли не растерянным и жалким субъектом, а, наоборот, напористым, полуинтеллигентом. Косноязычное «красноречие» Епиходова Иван Михайлович играл как атаки на собеседников.

И в том старом спектакле Симеонова-Пищика исполнял В. Ф. Грибунин. Каюсь: когда я в юности прочитал «Вишневый сад», я не мог понять авторского замысла в этом персонаже. Только увидев на сцене МХАТа Грибунина, я постиг глубину и точность видения современного ему мира у А. П. Чехова. При чтении мне казалось, что эта роль написана вяло и мало чего добавляет к сюжету пьесы. Но, глядя на то, как покойный Владимир Федорович Грибунин с бесконечным смущением и страданием порядочного человека всем кряду повторяет свои просьбы одолжить ему хоть какую-нибудь сумму, я убедился в значительности этого типа людей для соответствующей роли эпохи.

И вот Яншину пришлось играть Симеонова-Пищика после Грибунина. Тяжелый искус. Многие ли артисты выдержали бы его?

А Яншин выдержал. Он не подражал своему предшественнику в этой роли. И вот важный штрих: Грибунин был человеком быстрых реакций. Когда он слезал с лежанки, на которой проводил молча довольно много времени в первом действии, его реплики и движения были энергичны. Особенно подвижен был Симеонов-Пищик — Грибунин в последнем своем появлении, когда рассчитывался с кредиторами… А Михаил Михайлович не торопится ни одной секунды. Он с начала роли и до конца барственно медлителен. И еще штрих: Яншин, играя первую половину роли Симеонова-Пищика, прижатого безденежьем, не обнаруживает отчаяния. Барин, помещик, он верит, что вывернется из беды. Надо думать, не раз уже случалось такое в жизни будущего владельца железных залежей. Совсем уж было каюк, а вдруг наследство от вовремя скончавшейся тетеньки!.. Это — важная краска в роли. И потому во второй половине спектакля Яншин играл человека, который словно говорит нам: «Неужели вы могли подумать, что я пропаду? Нет на свете обстоятельств, из которых меня не вызволит моя дворянская судьба!»

Яншину — Пищику не нужно было обретать в финале пьесы своего барства: он его не терял, пытаясь одолжить деньги у кого угодно…

А в «Чайке» Яншин играл Сорина. Надо быть Чеховым, чтобы

в отставном генерале усмотреть умирающего человека, а не «его превосходительство». Тайный советник Сорин, может быть, самый печальный персонаж печальной пьесы о несовершенных мечтах не только Нины Заречной, но и всех действующих лиц «Чайки». Но прочие герои смеют на что- то надеяться. Сорин знает, что его жизнь кончена. И опять- таки чудом чеховского гения кажутся нам лирические обертоны таких прозаических в своем буквальном выражении реплик старика…

Наш артист сумел не только показать капризного больного, но и выразить тоску человеческой личности, которая не может примириться с предстоящим ей уходом из мира сего. И опять приходится сказать: артист словно бы принял эстафету из рук автора. В своей интерпретации этой роли Яншин выражает безупречно именно те чувства и мысли, которые вложил в Сорина Чехов. Горечь по поводу близкой смерти, равнодушие ко всему миру в свете этой тоски, гнев по поводу равнодушия людей к его тревоге, к его обреченности. Тут материал на целую пьесу, действенную и глубокую (вспомним «Егора Булычова»). А Чехов посвящает такой теме несколько явлений. И сам Сорин чуть ли не обиняками изъявляет свои чувства и мысли… Сколь значительным делается притом каждое слово этого лица!

У нас на юбилеях иной раз высказываются в том смысле, что почтенный виновник торжества находится «в расцвете творческих сил», хотя бы ему было уже 80 лет. Не стану следовать этой традиции: актер и режиссер, перевалив за половину седьмого десятка лет, не может быть таким, каким он был в 40 или 50 лет. Но Михаил Михайлович крепко стоит в активе нашего искусства. Его слова — не дань былым заслугам. И в театре, и в кино, и на радио, и на телевидении зрители, слушатели радостно узнают знакомый голос и знакомые черты артиста, даже имя которого стало одним из синонимов национального русского искусства, великой театральной школы Станиславского.

Мы знаем деятелей искусства, которые берегут себя, словно состоят музейными хранителями при собственной персоне. Яншин никогда не был таким. Он числится болельщиком № 1 за команду «Спартак» (Москва), он ценитель рысистых испытаний и в молодости даже сам принимал участие в любительских заездах. Он всегда интересовался и интересуется спектаклями в других театрах и фильмами, в которых не принимал участия. А сколько молодых режиссеров, актеров и актрис назовут Михаила Михайловича своим учителем, покровителем при первых шагах на сцене, добрым советчиком и добрым критиком их ролей и постановок…

Есть только один порок у Яншина: чрезмерная скромность,

которую даже мне пришлось преодолевать, когда я затеял писать эти строки. Надо было повоевать с Яншиным, ибо не сразу он согласился помочь мне собрать необходимые материалы. Но этот порок мы, пожалуй, простим Михаилу Михайловичу, хотя бы за то, что он крайне редко встречается в среде популярных артистов…

1967–1968

ФАИНА РАНЕВСКАЯ

В любой роли Фаина Раневская поражает нас беспощадностью к героиням, которых играет на сцене или в кино. Смело выбирает она из жизни черты и приметы для украшения, нет, вернее — для выявления образа. И смело воспроизводит эти — подчас рискованные — штрихи. В сказанном смысле Раневская не имеет себе равных. Оно и понятно: для того чтобы *так* разоблачать, потребен талант истинный и глубокий. Здесь легко соскользнуть в клевету, в антиэстетические подробности, в неоправданную гиперболу, которая обидит аудиторию.

И ни разу за всю свою творческую жизнь Фаина Григорьевна не нарушала границы дозволенного, хотя всегда вкладывает в роли максимум возможного. Народ признал ее огромное комическое дарование. Популярность артистки очень велика. И ее слава не затухает с годами. Сколько быстро догорающих звезд исчезло с нашего театрального и киногоризонта за те сорок с лишним лет, что в столичных спектаклях и фильмах сверкает Раневская!.. В чем секрет столь длительного успеха?

Талант Раневской и глубок, и остер, и на редкость широк по диапазону. Выше я сказал о комическом даровании артистки. Но она обладает и палитрой трагических красок. Не вина, а беда Фаины Григорьевны, что режиссеры почти не привлекали ее на роли этого плана. Зато уж если в образе, созданном для экрана или сцены, существуют краски драматические, мы наслаждаемся неожиданной для многих глубиною проникновения актрисы в сложный характер, трагическую судьбу, помыслы и страсти персонажа, которого нам дарит Раневская.

Примеры? Их много. Помянем фильм М. Ромма (сценарий Е. Габриловича) «Мечта». Раневская играла в нем пошлую мещанку Розу Скороход — лавочницу, вороватую стяжательницу; все реплики ее и поступки отвратительны на слух порядочного человека. Но у этой мелкой личности свои заботы и огорчения. И когда Роза изливает в смешных и банальных репликах то, что ей кажется настоящим горем, аудитория не только смеется, но в какой-то мере ей сочувствует. Это у плохих актеров есть два набора средств для выражения мыслей и чувств персонажа: один набор для смешного, другой — для трогательных моментов. А большой мастер показывает душевную жизнь изображаемого им человека в едином ключе: те же интонации, мимика, жесты, над которыми мы только что смеялись, внезапно заставляют нас плакать.

Раневская никогда ни на секунду не теряет ощущения (и это

тоже передается нам) времени и страны, нравов той среды, в какой происходит действие. Страшная в своем дремучем мещанстве Роза Скороход — типичный продукт цовоенной панской Полыни. Такою её написал автор. Такою увидел режиссер. И такою играет ее артистка. Заскорузлая рутина местечка, которое задыхается в нищете и бесправии, воспроизведена Раневской ярче, чем сцены, где обстановка и сюжетные ходы, обилие персонажей, казалось бы, должны нагляднее продемонстрировать зрителю смесь убожества и напускного фатовства, столь характерную для эпохи Пилсудского. Когда артистка начинает монолог, вызывающий хохот зала, и вдруг в той же тональности сообщает нам нечто, от чего мы почти готовы ей сочувствовать, нам хочется увидеть эту артистку в роли Кабанихи или даже — леди Макбет… Но, не осознав до конца такую мысль, мы снова смеемся. Роза Скороход веселит нас без промаха своими потугами быть на уровне «порядочной дамы».

А вот трагическая роль: скромная и тихая невеста в проклятом семействе, выведенном в пьесе американки Лилиан Хелман. Пьеса называется «Лисичка». (Она шла в театре им. Маяковского.) И я никак не могу отделаться от мысли, что тут автор выводит своих родственников: до такой степени ненавистны персонажи «Лисичек» самому драматургу. А что касается до Верди (по-русски — птичка), то ее Раневская играет очень мягко — вначале. И только изрядно выпив (на европейско-американский манер — то есть со вкусом и многими приспособлениями и закусками), любезная, уступчивая дама внезапно начинает раскрывать свою трагическую сущность. Она давно уже стала алкоголичкой. Ей больше и нечего делать в этом мире. Жизнь не удалась. Ею пренебрегают. Ее почти травят в жестокой семье. И ежевечерне, уйдя в свою комнату, милая на вид леди напивается до полной потери сознания… И какой темперамент у этой тихони! Как она ненавидит своих родственников — куда крепче, чем ненавидят друг друга главенствующие члены семьи… Семьи? Нет, банды, ибо тут сосуществуют в режиме ссор и взаимоненависти преступники разного профиля. Но все они умолкают и отступают, когда презираемая доселе «птичка» обнаруживает свои претензии к жизни. Верди — Раневская вырастает как джинн, выпущенный из небольшого сосуда. Она заслоняет всех остальных героев драмы!..

В инсценировке повести Достоевского «Дядюшкин сон» (Театр им. Моссовета) наша артистка исполняет роль Марии Александровны — той самой мамаши, которая возомнила, что сумеет выдать замуж свою молодую и красивую дочь за старого князя, проездом попавшего в городок, где обитают несколько

помещичьих и чиновничьих семейств. Раневская играет тут трагедию честолюбия, для которого нет пищи в сонном быте городишки. Ее нервная активность в этом бессмысленном сватовстве, ее грубое и презрительное обращение с дураком мужем, ее борьба с дочерью, не желающей сперва подчиниться материнским замыслам, — во всем этом мы явственно наблюдаем честолюбие в его самом суетном виде: тщеславие — вот что снедает немолодую женщину. Удовлетворить его непросто. Неповторимый шанс подняться вверх по ступенькам социальной лестницы одурманил сознание Марии Александровны. Тут невольно вспоминаешь пятый акт «Ревизора», когда городничий возмечтал стать генералом. Но Гоголь в сатирическом ключе описывает своего Антона Антоныча. А Достоевский выводит личность вполне реалистическую. И для того чтобы мы поверили, что такая честолюбица могла существовать на свете, требуется, чтобы актриса нас с вами в зрительном зале убедила в правдоподобии подобных стремлений. Не каждой артистке такое под силу… Часто играют комедию в этой ситуации. Но Фаина Григорьевна вырастает в ходе пьесы из помещицы, каких много даже в захолустном городке, в руководителя интриги невероятной сложности. Препятствия возникают одно за другим. Стан врагов и завистников пополняется вольными и невольными противоборцами ее плану. Но энергичная дама не сдается; она торопит события, чтобы поставить весь город перед фактом: ее дочь сделалась княгиней!

В этой роли сказывается чувство стиля, присущее Раневской, о коем мы уже говорили. Несмотря на реализм, в пьесе присутствует обычный для Достоевского дух полетности. Автор, описывая быт, словно парит над ним. Эта пьеса (как и повесть, по которой она сделана) — гипербола, но не только сатирическая, а еще и романтическая. Раневская доносит до нас и такую струю в замысле и тексте автора. Ее героиня давно мечтала выбиться из болота, которым кажется ей город. И когда Марья Александровна терпит поражение, ситуация похожа на финал не «Свадьбы Кречинского», а «Кориолана»: на наших глазах пала великая честолюбица.

45 лет тому назад в Камерном театре я смотрел пьесу М. Кулиша «Патетическая соната» (перевод с украинского). Ничего не помню о спектакле, кроме того, как играла Раневская немолодую и жалкую проститутку. Сцену занимал разрез дома. И где-то под крышей в мансарде обитала грубая простая женщина, торговавшая собою. В ней не было ни кокетства, ни стяжательства, ни попыток выбиться из своего постыдного положения. Была только покорность судьбе. И вот когда к ней

приходил очередной клиент — а им оказывался человек, от которого она не ждала подобного визита, — несчастная женщина обращалась к богу: «Боже ты мой, боже! Или ты, мой боже, захотел того же?!»

Этот крик скоро уже полвека звучит в моих ушах. Что сделала Раневская, чтобы ее страшная реплика стала незабываемой? Надо было разорвать обыденность и театрального действия, и обыденность восприятия людских нравов.

Надо было дать зрителям почувствовать весь ужас банального существования банальной проститутки. Этого смогла достигнуть Раневская, ибо она не только постигла душу затравленной полуидиотки, которой весь мир представлялся враждебным; она всем своим незаурядным темпераментом, всеми силами таланта заставила нас понять: какая глубина в горе этой девки, мимо которой мы проходим в действительности, даже не обернувшись…

Возможно, кто-нибудь скажет: «Ну вот, взялся писать о комической артистке, а рассказывает нам трагические эпизоды!» Но ведь комические роли артистки Раневской никуда не денутся. Они были сыграны, часть их зафиксирована на кинопленке, другая часть — на лентах магнитофонов для радио. Все почти оценены в печати. И мне остается отметить только их разнообразие. Кто же не помнит властную обывательницу из картины «Подкидыш» (сценарий А. Барто и Рины Зеленой, постановка Л. Лукашевич), которая поминутно покрикивает на мужа: «Муля, не нервируй меня!»?.. Это не только смешно: тут мы видим типический портрет женщины, с которою мы встречались в те годы по сорок раз на день, ибо похожих домашних хозяек в Москве было очень много.

В фильме «У них есть Родина» Раневская играет немку. Эта немка обижает советских детей. Можно было бы сыграть злодейку. Но в картине помимо нее уже столько злодеев, что наша артистка предпочла играть дуру. Но какую дуру! В ее устах самые проходные фразы вызывают смех аудитории, потому что мы словно читаем мысли этой идиотки, мелькающие под стеклянным прозрачным черепом. Особенно хороша была эта дура, когда она сопливо плакала по поводу мнимых обид, якобы нанесенных ей.

Раневская — мастер короткого сценического и экранного эпизода. Притом она сама творит не только образ персонажа, но и лучшие реплики, приметы внешние, повадки и манеры. В «Человеке в футляре», поставленном, как известно, не совсем по Чехову (была такая мода искажать классиков), Фаина Григорьевна играет несуществующую в рассказе жену учителя гимназии. Она

одета, естественно, по моде конца прошлого века, на носу сидит пенсне. Про себя она говорит:

«Я никогда не была красива, но всегда была чертовски мила!»

Эта интеллигентная дама играет на фортепиано Шопена.

А тут вернулся захмелевший супруг. Он что-то лепечет непослушными устами. Мадам, не снимая второй руки с клавиш, дает ему пощечину. И снова мы слышим Шопена… Все придумано артисткой! И все восхитительно по снайперскому попаданию в данный вид пошлости: в пошлость интеллигентную.

В фильме «Весна» Раневская играет компаньонку серьезной и ученой женщины (ученую исполняет Любовь Орлова). А эта компаньонка напыщенно самолюбива. Она полагает себя и умной и красивой. Поглядев в зеркало, компаньонка произносит значительно: «Да, красота — это страшная сила!» Нет сомнения, что реплика принадлежит к находкам самой Фаины Григорьевны. Но это не только смешно, это — яркий штрих в характере персонажа.

В наше время, когда власть и в театре и в кино получили режиссеры, ленивый актер может не тревожить себя поисками деталей и даже основной тональности образа, который ему поручен: застольный период, подсказ постановщика, хлопоты партнеров по пьесе (сценарию) сделают за него решительно все. Но насколько же выше ценят зрители тех актеров, которые вносят в свое исполнение собственные находки. Раневская принадлежит к числу самых активных творческих индивидуальностей: она непременно бывает соавтором пьесы (сценария) и сопостановщиком. Ее фантазия, как правило, не уступает по силе и глубине дарованию руководителей будущего спектакля или фильма. Она смелая не только в своих замыслах, но — и это не менее важно! — еще и в выполнении их. Редко встретишь артиста, а особенно артистку, которым свойственна была бы подобная четкость, завершенность, выразительность малейших подробностей сценического образа. Мимика и жесты, ритм всего поведения на сцене (на съемочной площадке, перед камерой) в такой степени закончены и изящны даже в самых «неизящных» ролях, что это доставляет нам дополнительное удовольствие. Я имел случай сказать Фаине Григорьев- ' не, что она напоминает мне Е. В. Гельцер. Вот у Екатерины Васильевны была эта завершенность и четкость в танцах и пантомиме, а это нелегко сочетать с необходимостью быть грациозною, без которой нет искусства балета. Но Гельцер имела право пользоваться откровенным ритмическим рисунком в любой партии: балет строится на том. А Раневская не смеет обращать в пантомиму комические, а тем более

драматические роли. Это как запрет в прозе прибегать к нечаянным рифмам и таким же поэтическим стопам, возникающим из-за небрежности автора в середине какого-нибудь абзаца… Но Раневская и не нуждается в таких нарушениях стиля. Ее ритмы в ролях — явление не внешнее, а глубоко внутреннее. Вы его ощущаете, но он вас не тревожит. Ритм есть, но его нет. А удовольствие от него вы получаете полностью. И это — вершина драматического искусства.

Помню, когда я был очень молод, мне казалось, что старик или старуха — просто неудачники. На манер калек. Мог бы быть полноценным человеком, а вот здоровье подвело… Думаю, такие мысли у юных представителей рода человеческого появляются довольно часто. Кому это придет в голову, глядя на морщинистое лицо и согбенную фигуру, что когда- то вместо изуродованных дряхлостью черт существовал такой же полноценный экземпляр рода человеческого, как н надменный наблюдатель чужой старости?.. Это я к чему? В одной из последних ролей Ф. Г. Раневская раскрывает нам счастливое и полноценное прошлое старухи, хотя мы видим ее — старуху — только в дни последнего увядания, неожиданного горя, предательства со стороны собственных детей. Я имею в виду американскую пьесу Дельмарка «Дальше — тишина», что идет в Театре им. Моссовета.

Супружеская пара (обоим за 70 лет) в результате операций с закладными потеряла домик, в котором муж и жена предполагали существовать до конца дней. Дети взрослые. Но им несподручно селить у себя «предков». И, сговорившись, они отправляют стариков в заведение, которое когда- то в России называлось «богадельня», — в приют для престарелых. Да еще не в один приют, а в разные. Супруги должны разлучиться. А они любят друг друга, привязаны друг к другу… Они, наконец, — люди! Вот это и показывают нам Ф. Г. Раневская и Р. Я. Плятт.

Раневская притушила свой темперамент: она не пугает зрителей, а трогает. Она — жертва несправедливых социальных условий, жертва жестокосердия собственных детей. Но в общении с мужем перед разлукою артистка открывает для нас свое прошлое, которое исполнено такими же чувствами и переживаниями, подробностями биографии, как у каждого человека. Вот почему нас трогает грустный финал двух жизней. Оказывается, старики-то — тоже люди! Казалось бы, нет надобности делать такой само собой разумеющийся вывод. Ан нет, надо! Потому что даже в зрелом возрасте (не говоря уже о молодежи) мужчины и женщины склонны забывать или просто не думать о том: откуда же берутся старики? И мы благодарны Раневской и Плятту за то, что они напомнили нам о сем…

В заключение — еще одна старуха. Она еще более далека от нас, чем дряхлая американская чета. Знаменитая Бабулинька из «Игрока» (спектакль в театре им. Пушкина). Достоевский — не Гоголь. Он числится по разряду чистой беллетристики. Но там, где великий писатель желает быть злым, мало кто может сравниться с Федором Михайловичем по саркастичности и в построении интриги, и в характеристиках персонажей, и неслыханно парадоксальной выдумке всех подробностей повести или рассказа. Вот вам и Бабулинька.

Для пошляка (а таким изображен генерал, чающий наследства от парализованной тетушки) Бабулинька есть кто? Нечто вроде дойной коровы, от которой при соответственном уходе можно ждать и молока, и сливок, и сметанки. А сама она как личность в расчет уже не принимается: помилуйте, какие могут быть потребности, желания, стремления у старухи за 70 лет! И вообще хорошо бы, чтобы наследодательница особенно не задерживалась на этом свете. Тем более — деньги генералу нужны позарез и срочно.

Но вот почти мифическая тетушка (она же Бабулинька) «из глубины России» появляется в своем кресле для паралитиков — где? — в Рулеттенбурге, на курорте с роскошным притоном для азартных игр. А какова она в действительности? Помещица, привыкшая при крепостном праве карать и миловать своих «подданных». Крутая сумасбродка, каких в ту эпоху было особенно много, ибо ничто не связывало им руки, никто не возражал против капризов, благо денег хватало на любые причуды. Достоевский удивительно точно выписал манеру старухи изъясняться. Как она похожа на Хлестову из «Горя от ума» этою бесцеремонностью и барской грубостью! Она привыкла не только подчинять собственных крестьян и мелкие уездные власти, но и к почтительности со стороны небогатых и незнатных помещиков. И за границей ведет себя так же. Иностранцев она презирает откровенно. Русских в Рулеттенбурге рассматривает как людей второго сорта, также достойных презрения за пагубную страсть к азарту. Генерала, не умеющего скрыть, что он ждет от Бабулиньки подачек сейчас и наследства в будущем, третирует как мальчишку.

Для чего я пересказал здесь эту известную всем ситуацию? А для того, чтобы обрисовать почву, на которой не стесняемый ничем, наоборот, поощряемый расстановкой сил темперамент Раневской расцвел с небывалой силою. Вот где артистка развернулась в роли старой барыни. Зрители часто аплодировали Фаине Григорьевне среди действия. Еще чаще смеялись. Над чем? Над контрастом между ожиданиями разорившегося генерала и

действительным положением дела. Да, такую бабушку-тетушку никто не ждал. Ее короткие реплики-приказы, насмешки, укоры веселят зрителей. Но Бабулинька не шутит: она досадует, сердится, издевается над окружающими согражданами. Барский лексикон провинциальной тиранки кажется в наше время забавным. Грубость по отношению к зависящим от нее людям тоже воспринимается как шутовство. А Раневская воспроизводит этот забавный ныне диалект очень похоже, потому что ее темперамент подчеркивает основу всего: «Моему ндраву не препятствуй!»

Но Достоевский со свойственным только ему прозрением — и остроумием, позволим себе добавить, — усилил образ Бабулиньки, безмерно придав старой деве семидесяти лет внезапно вспыхнувший в ней азарт. Всего можно было ждать от Бабулиньки, но только не этого: она пристрастилась к рулетке! Леди и джентльмены обычно скрывают, пока могут, растлевающие их и неприличные волнения при игре. А наша старуха сразу же обнаруживает тот накал алчности, обманутых надежд и упрямства за зеленым столом, какие охватили ее, как только она усвоила правила, по которым осуществляется бег шарика по ячейкам с цифрами. Может быть, впервые за свою долгую жизнь старуха встретилась с чем-то, что не подчиняется ее воле: шарик падает не туда, куда мысленно приказывает ему Бабулинька, а по своему усмотрению, если позволено будет так выразиться… Нет, не простая алчность заставляет старуху не отходить от рулетки. Денег у нее хватает, вернее — хватало, пока она не проигралась именно тут. Бабулинька испытывает волнение азартного человека (кто бы мог подумать, что в этой «старой девке», по определению, принятому в XIX веке, дремлет страстный игрок?..). Ее одолевает желание отыграться — чувство, также знакомое истинным игрокам. Она хочет отъехать в своем кресле от зеленого стола победительницей. И потому, к удивлению всего разноплеменного общества, часы проводит в игорном доме. Мы наблюдаем Раневскую подле стола не столько говорящую, сколько — в тревожных паузах, когда вертится и жужжит зловещий аппарат и с негромким стуком катится по зеленому полю шарик, приносящий кому-то радость, а кому-то огорчение. Но эти паузы артистка наполняет таким волнением, таким обилием скрываемых эмоций, разнообразных дум и надежд, что они говорят не меньше, чем отрывистые и резкие приказы и оскорбления всех и вся, составляющие лексикон Бабулиньки.

Не знаю артистки, которая обладала бы лучшими данными для исполнения этой роли. Вот где развернулись все способности

Раневской. Как всегда, она выросла над партнерами, но тут она встала рядом с великим автором. О Раневской в «Игроке» надо сказать: она играет конгениально Достоевскому.

Сентябрь 1974

Дорогая Фаина Григорьевна!

Я сдержал свое слово и позвонил Вам на другой день, после того как смотрел Вас в «Шторме». Но Вы уже ушли, и рассказать Вам, как мне понравились Вы в роли этой страшной женщины, мне не пришлось. И тогда я решил изложить Вам свои впечатления письменно. И вот почему: телефонные разговоры расточаются во времени и в пространстве. Провода не сохраняют беседы, которую они передавали. А Ваша игра стоит того, чтобы оставить по себе более существенный след, нежели несколько вздохов по проводке… К тому же нынешние рецензенты писать об актерах разучились, да и не принято нынче с душою описывать отрицательных персонажей. Вот я и задумал отнять у Вас время на чтение нижеприведенных строк.

Прежде всего меня приятно поразило, как Вас знают и любят зрители. Когда Ваш партнер (который вместо умного и опытного чекиста почему-то играет пижона тех лет) сказал в дверь за сцену: «Введите арестованную!» — по залу прошло движение. Это люди сообщали друг другу, что сейчас Ваш выход. А они Вас ждут. (Кстати, контролерши в фойе, еще пока шел 1-й акт, сообщили мне, сколько времени осталось до Вашей сцены, и заявили, что они и сами каждый раз входят в зал, чтобы поглядеть на этот эпизод.) Ну, что Вас встречают аплодисментами — это Вы и сами знаете.

Я с интересом ждал, когда Вы повернетесь лицом к зрителям, так как неуклюжая фигура в полушубке и вязаном платке, появившаяся на сцене «задним ходом», только заинтриговывала, но не давала представления о внешнем облике героини. И вот Вы повернулись. Прежде всего поразили красные от мороза руки, негнущиеся пальцы, стихийная, я бы сказал, грубость всего облика. Затем мы услышали голос…

Я-то давно знаю за Вами это свойство: уметь отказаться ото всяких кокетливых украшений, которые так дороги всем почти актрисам. Вы умеете насытить основным характером персонажа все его проявления на сцене: и голос, и жесты, и повадки, и даже самый ход его мыслей, открытый зрителям до такой степени, словно они участвуют в этом процессе. В данном случае с первой фразы стало ясно, что перед нами — существо, стоящее на чрезвычайно низком уровне развития. Неважно, что эта баба хитра, что она богата. Все равно это вместилище самых диких и самых своекорыстных инстинктов. Она — враг человечеству.

Самим своим существованием она вредит людям. (Пожалуйста, не думайте, что тут я собрался объяснить Вам Вашу роль: наоборот, Вы своим исполнением показали мне эту бандитку с предельно ясной характеристикой — индивидуальной и социальной. Я только пересказываю Вам свое впечатление.)

И вот начался Ваш диалог с чекистом. Реплик много, и у автора они не так-то уж блестящи. Завсегдатай кулис, я явственно слышу отличные «отсебятины», которыми именно Вы украсили пьесу.

Вы продолжаете лепить образ Вашей героину. Ни одно движение рук, ни одна ужимка лица — ничто не пропадает впустую. Каждое Ваше движение обогащает нас новыми сведениями об этой Машке… И какая страшная (извините за повторение) баба вырастает перед зрителями! Ее глупые и мелкие хитрости в дуэли со следователем, ее тяжелое дыхание, которое как-то органически вяжется с бессмысленными уловками этого поединка, взгляд — то тревожный, затравленный и через секунду — почти торжествующий (когда ей показалось, что она «опутала» следователя), обыденные движения рук, расстегивающих полушубок, утирающих нос, поправляющих платок, смена тембров в речи — все. все обращается в богатую палитру красок, которыми Вы пишете портрет Вашей героини!..

Когда под полушубком оказывается платье из блесток — пошлая роскошь бывшей владелицы, наверное и не артистки даже, а шансонетки, то есть доступной красавицы из кабака, — это не только смешно, но и в высшей степени типично, как для самой Машки, так и для эпохи, в которой данная Машка жила и действовала. Вместе с горестною репликой о граммофоне, который также выменян у «артистки», но «не поет», платье удивительно точно переносит нас в 19-й год. Такая деталь (тоже, думается, Ваша собственная, а не от автора) куда убедительнее музыки к спектаклю, повторяющей «на соседних нотах» революционные песни тех лет.

Словом, тип, изображаемый Вами, описан с предельной выразительностью и смелостью. Вообще я должен сказать, что смелость — одно из самых удивительных свойств Вашей актерской индивидуальности. Эта смелость в соединении с незаурядным темпераментом радует меня, может быть, больше всего в Вас, дорогая артистка. Я терпеть не могу полутончиков и полужестиков, игру в мелкое обаяние на сцене. А именно этим грешат иные даже самые одаренные артисты. Актрисы — чаще, чем актеры, потому что так называемая «женственность» иной раз понимается крайне узко. Изо всех виденных мною артисток с этой точки зрения я могу сравнить Вас только… пожалуйста, не

удивляйтесь, только с Екатериной Васильевной Гельцер. Да, да, в этой балерине меня, помню, поразил отказ от мусорных и обычных ухищрений средней танцовщицы. Гельцер настолько была уверена в своем огромном обаянии вообще, в своей танцевальной и мимической выразительности, что даже в балете позволяла себе отказаться от отогнутых мизинчиков и локоточков, от улыбочек, которыми кокетки в пачках стараются попутно с исполнением роли завоевать себе поклонников в партере.

Вот и Вы скульптурно выразительны в жестах, которые сами по себе словно бы и неэстетичны, потому что принадлежат они не Вам лично, а изображаемой Вами подлой и грязной бабе. Но тут-то и возникает чудо настоящего искусства: из этих грубых деталей вырастает на глазах у зрителя создание чистого и высокого искусства, потому что чиста и великолепна Ваша цель: показать зрителям реально существовавший (а может, еще и существующий) тип. Только далеко не всякому артисту можно себе позволить такую смелость. Надо иметь и темперамент, а Вы сами знаете, что это встречается гораздо реже, чем просто актерские способности. Надо обладать наблюдательностью такою, чтобы зрители узнавали бы в Вашем создании живую жизнь. А что сами не знают, тому верили бы в Вашем исполнении!..

Вот я и наблюдал, как безоговорочно верит Вам зрительный зал. Да что там зал? Я сам — скептик, брюзга и обожравшийся театром сноб — не нашел у Вас ни одной интонации, ни одного движения, которое показалось бы мне неверным. А Вы очень щедры на эти подробности. Не только основные куски роли Вы играете по-разному. Еще и в каждый данный момент Вы радуете зрителей чем-то новым, что и смешит нас, и пугает, и ставит какие-то сюжетные загадки, которые увлекают нас… Как у Вас рассчитано это постепенное раскрытие роли, это крещендо не только актрисы, но и драматурга!..

Я следил за Вашим сценарием с особенной тщательностью. Надежда выпутаться, смешанная с испугом. Целая гамма мелких хитростей в диалоге допроса. Злоба, когда стало ясно, что настоящее имя раскрыто. Тревога за свою жизнь (могут расстрелять!). Из этой тревоги вырастает нерасчетливая похвальба своим богатством. (Об этих посулах хриплым голосом с одышкой и подавляемой алчностью можно было бы написать отдельный этюд.) Эпизод с выстрелом из незаряженного револьвера (попалась на хитрость следователя). И — «раскололась» полностью, совсем, начистоту. Вы и показали это особенно ярко в последних репликах…

Спасибо Вам, дорогая моя, за то наслаждение, которое Вы мне

доставили своею игрой. Я рад, что не по радио, а в театре смотрел эту сцену. По радио, говорят, у вас получается образ почти трагический. В данном случае это--не повышение в чине (в жанре), а, наоборот, — обеднение. И вот почему: со всеми комическими и бытовыми эффектами, с наглядностью зрительной Ваша героиня страшнее и достовернее.*

Я слышал, что какие-то умники собирались Вас притушить до уровня всего спектакля, мотивируя это тем, что Вы вырываетесь из пьесы, а для отрицательного персонажа это не по «чину». Кажется, даже в рецензии написано об этом. Это обычное недомыслие рецензента, а в театре, думается, тут была защита своих позиций невыразительности и серости, ибо, насколько я понял, весь спектакль производит впечатление вынутого из нафталина… Или вот так: все нарисовано тушью, а Вы одна— чистая живопись. Как зритель я желаю хоть на десять минут обрести в спектакле все краски действительности!.. Вы мне их дали, и я Вам за это благодарен.

Июль 1952

ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ

…В суровом 19-м году существовала в Москве полудикая организация под названием «Студенческий клуб». Зимой «клуб» ютился в подвале одного из домов Охотного ряда — подле нынешнего «Стереокино». На лето мы, то есть' «клуб», перебрались в ныне снесенный дом на углу Петровки и Кузнецкого моста (бывшее кафе «Кадэ преемник Трамбле»), Зимою в подвале бывали концерты и вечеринки с танцами. Летом больше напирали на шахматы и скудный буфет, допустимый в то время. Помнится, к нашим шахматистам в гости на сеанс одновременной игры пришел даже Алехин. Тогда он служил следователем Уголовного розыска — как юрист по образованию (он окончил незадолго до революции Московский лицей).

При «клубе» стихийно возник драматический кружок, в котором с восторгом подвизалось человек 20 молодежи. Руководили кружком два молодых артиста — А. 3. Народицкий и Ю. А. Решимов. И самый «клуб», и кружок при нем к осени 19-го года рассосались вовсе. Но из этого кружка вышли на профессиональную сцену народные артисты О. Н. Абдулов, М. Ф. Астангов, А. М. Лобанов и Р. Н. Симонов. Другие участники (их я и помню-то не всех) актерами не стали.

Однажды на репетицию нашего кружка один из участников привел своего приятеля и отрекомендовал его нам следующими словами:

— Начинающий артист Игорь Ильинский. Очень способный. Уже играл у Комиссаржевского в театре — и с большим успехом…

Я с почтением оглядел молодого человека (ему было около 18 лет), одетого по тому времени и среде даже роскошно: на молодом человеке была широкая и длинная блуза «художественного типа» из декоративной ткани темно- вишневого цвета. Впоследствии Игорь объяснил мне, что занавеси на окнах в докторском кабинете его отца (уже скончавшегося) дали ему возможность сделать себе дивные артистические блузы. Эти блузы вызывали зависть у всех нас.

Не могу сказать, что внешность Ильинского сразу подкупила меня. Этот выпуклый лоб, толстоватый нос с живыми ноздрями; извилистая линия губ; жестковатые, чуть- чуть курчавящиеся, волосы, теперь, увы, уже сильно поседевшие и отступившие ото лба, а тогда — каштановые, густые и неподатливые; небольшие серые глаза, от стекол непременного пенсне кажущиеся еще меньшими; брови в форме «аксан-сирконфлекс» — для юноши чересчур определенные и, я бы сказал, строгие, — все это показалось мне тогда в клубном подвале не слишком похожим на облик талантливого артиста. Да оно и по сей день у Игоря Владимировича — внешность совсем не актерская. Нет ни живости, ни горделивости, ни наигранных манер, столь обычных для служителей Мельпомены.

Яне был занят в репетиции нашего кружка, которую посетил Ильинский. И оказалось, что в пустом почти зрительном зале мы с ним сидим рядом. Признаться, я — по принципу «мы пахали» — гордился шибко психологическим этюдом, который разыгрывали на сцене мои сотоварищи по кружку. А Ильинский очень скоро после начала репетиции наклонился ко мне во тьме зала и заговорил сдержанно, но крайне определенно:

— Что ж это? Подражание Художественному театру?.. А зачем? Надо искать свою дорогу…

Для меня эти слова были просто откровением. В театральных направлениях я тогда еще не разбирался никак. Своего мнения не имел. Да и с Художественным театром был знаком очень приблизительно. Но тут надо вспомнить, что в 19-м году реалистическая школа Станиславского утратила ту бытовую основу прежней жизни, на которой она1 держалась. И совсем не так уж скоро МХАТ обрел ее вновь — эту бытовую основу для своих надстроек.

Так вот каков был восемнадцатилетний актер Ильинский. Добавлю тут же: когда (через два года после описанного случая) Ильинский попал на службу во МХАТ, он сумел там прослужить

всего две недели. И подал заявление об уходе. Факт неслыханный для этого театра. А для Ильинского— вполне закономерный: по своему творческому лицу он никак не подходит к Художественному театру. Примерно через год после нашей первой встречи мне довелось увидеть Ильинского на сцене в театре «Летучая мышь». Этот забытый ныне театрик существовал тогда в Москве последний свой сезон перед бегством в эмиграцию, куда вызвал его организатор и хозяин «Мыши» Н. Ф. Балиев. Балиевский театр изживал себя и до революции. Перемена строя в стране только ускорила кризис этого кабаре (то есть ресторана с программой на эстраде), отчасти претендовавшего на роль глашатая мировой культуры и истории. Вы удивляетесь: откуда такая претензия? А было в балиевских программах это стремление поразить публику близким родством со всеми гениями мировой истории, литературы, искусства, которых здесь выводили на сцену каждый вечер в сладких водевильчиках и сценочках. Сегодня актеры изображали Юлия Цезаря, Тургенева, Виардо и Генриха IV. Завтра гримировались Пушкиным, Вольтером, Моцартом, Вероном. Послезавтра — Сократом, Рафаэлем, Эразмом Роттердамским И т. д.

После 17-го года «Летучая мышь» от миниатюр перешла к большим пьесам. Главным образом это были инсценировки классических произведений. Вот в гоголевской «Шинели» и играл Ильинский. Как он попал в такой театр? А вот как: в то время полагалось, что актер должен быть возможно более разносторонним. Книга Таирова о синтетическом артисте оказывала влияние на молодежь. «Летучая мышь», где надо было в вечер играть по 10–12 ролей, петь, танцевать, мимировать, исполнять комические сценки и драматические этюды, считалась лучшей школой для начинающего артиста. После «Летучей мыши» Ильинский и в опереттe служил все с той же целью.

А в «Шинели» двадцатилетний артист играл портного Петровича…

Вот раскрывался занавес. В темных сукнах маленький задничек с мутным пятном окна на петербургский сумрачный двор отгораживал от кулис грязный стол, на котором по портновскому обычаю, скрестив ноги, сидел Петрович — небритый, с опухшим от пьянства лицом, в поломанных очках. На голове вместо волос какой-то пух. Соответствующее и платье. Признаться, я не сразу узнал моего знакомого в этом пропившемся старике. Другой голос, другие жесты, другой взгляд… Петрович все время что-то бурчит про себя. Он — брюзга, недоволен собою, презирает окружающую его тесноту и грязь. Это — традиционное умонастроение для талантливого

русского мастерового, который не сумел всплыть наверх и стать «человеком», как многие гораздо менее его талантливые ремесленники. О таких неудачниках писали и Гоголь, и Салтыков, и Чехов, и многие другие…

Последнее, что осталось у этого портного, — показать заказчикам, что сам-то он, Петрович, отлично понимает всю мизерность своей жизни. Что он, так сказать, не потерял масштаба. И потому в нем такая адская надменность.

Надменность эту и выдвигает прежде всего Петрович — Ильинский. Его беседа со скромным чиновником — шедевр гордыни под покровом нищеты и вежливости. Нужды нет, что Акакий Акакиевич не в состоянии оценить всей тонкости игры Петровича. Портной играет для себя. Он не может отказаться от своей гордыни, тогда — смерть, гибель ему, Петровичу.

Петровичу любо, что он наносит чувствительные удары бедному своему заказчику. Эти пять минут его победы в споре — хотя какой же тут спор? — Акакий Акакиевич не спорит, а умоляет портного пощадить, не требовать материала на новую шинель. Эти пять минут не только сей момент доставляют наслаждение Петровичу, они и потом долго еще будут составлять сладостное для него воспоминание…

С каким презрением Петрович глядит «на свет» старую шинель Башмачкина! Да и свет-то, как уже сказано, еле брезжит за грязным окошком. А Петрович доволен и этим. Когда же чиновник уходит, подавленный требованиями портного, Петрович неторопливо поворачивается на своем столе к тряпью, которое он латает, и опять принимается разговаривать сам с собою каким-то мычанием — на манер глухонемых. Но теперь это мычание стало просто надменным. Портной — один, без свидетелей, — позволяет себе выразить в этих звуках удовольствие, доставленное ему прошедшею беседой. И тут освещение на сцене выключается: эта картина кончена. Реостат, не сразу убирающий весь свет рампы, позволяет нам еще раз в полутьме бросить взгляд на * пещерного жителя петербургской трущобы, что с сатанинской гордостью ворочается на своем деревянном колченогом пьедестале…

Вероятно, в пьесе была и та сцена, в которой Петрович приносит Башмачкину новую шинель, но ее я запамятовал совсем. И потому перехожу к следующему спектаклю, где меня покорил Ильинский.

Не помню сейчас, как назывался театр, помещавшийся на Б. Дмитровке (теперь Пушкинская) в бывшем ресторане «Максим» (ныне Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко; впрочем, теперь это здание основательно

перестроено). Руководителем его был В. Г. Сахновский.

Там Игорь Владимирович сыграл роль Тихона в «Грозе». Вот это было замечательно!..

То, что сделал Ильинский в начале 20-х годов в роли Тихона, поразительно своим своеобразием, неожиданностью. И по жизненному опыту своему, и по эстетическим воззре- ям, и по той школе, к которой он принадлежал, традиционный Тихон был для нашего артиста противопоказан. Но Ильинский и не шел по этому пути. В полном соответствии со всем своим артистическим обликом и воззрениями, он сыграл *иного Тихона.* Фигура была почти гротесковая. Помнится, часть критики не принимала этого рисунка.

Но зрители неизменно восторгались игрою Ильинского. Он поб'еждал своею молодостью, огромным дарованием, свежим словом.

Прежде всего надо сказать, что почти каждая реплика, каждый жест Тихона вызывали закономерный смех в зрительном зале. Небывалая вещь! Именно этот смех и отпугивал знатоков и ревнителей традиций. Но в том-то все дело— смех возникал вовсе не по причине, как говорят актеры, «голого трюкачества». Ничуть!

Творчеству Ильинского чуждо какое угодно неорганическое украшательство — равно и комическое и сентиментально-драматическое. Я на своем веку повидал многих актеров, но ни у кого я не видел такого принципиального отношения к своим ролям, как у Игоря Владимировича. Самый эффектный кусок он отвергает сразу и безоговорочно, если не чувствует этот кусок во всем массиве своей роли. И вообще-то Ильинский — малоподатливый актер. Его творчество идет своим глубинным путем. Не всякому режиссеру он раскроет себя в работе над ролью.

Итак, в спектакле Сахновского Тихон Кабанов предстал зрительному залу чуть ли не идиотом. Он был косноязычен, неловок в походке, отличался своими на редкость смешными и неожиданными жестами. Помнится, боясь своей мамаши, Тихон — Ильинский отвечал ей так: начало фразы говорилось повышенным голосом (от готовности поскорее ответить мучительнице маменьке), затем голос все спадал, спадал, и последние слова еле слышались в зале. Соответственно этому правая рука, аккомпанировавшая фразе, сперва подымалась выше пояса (сгибаясь у локтя), затем она опускалась, чтобы в ритмически точном рисунке подняться еще раз, но уже ниже, чем в первый раз… потом подымалась еще меньше… еще… еще… Словом, рука робела наравне с голосом. А кисть при этом была сложена так, как складывают пальцы, желая подразнить младенца

прибауткой «Идет коза рогатая!..» — то есть мизинец и указательный палец выдвигались во весь рост, прочие же пальцы были спрятаны в кулаке.

Органически сочетавшийся с репликами, жест этот вызывал смех и аплодисменты при каждом повторении. «Ревнители» во время антрактов осуждали отдельно и данный жест как особенно неуместный фортель…

Наивная радость Тихона по поводу отъезда в Москву делалась гораздо более смешной оттого, что уж очень глупо рассуждал этот купчик о московских удовольствиях. Словом, оказалось, что текст роли Тихона внезапно обогащается этой трактовкою.

И вот наступал последний акт. Над трупом жены у Тихона начинался бунт против тиранки матери. Весь свой темперамент, весь драматический нрав вкладывал Ильинский в эти несколько реплик. И вдруг зрители убеждались, что глубоко драматическую сцену Ильинский проводит, решительно не меняя приемов своей игры. Так же замирали фразы к концу своего звучания, так же двигалась рука, так же неумными были интонации Тихона. Но все это теперь вызывало у зрителей не смех, а слезы.

Раздумывая над причинами неожиданной и полной победы Ильинского в роли Тихона, я теперь уже могу сказать: все дело в том, что чрезмерную (по мнению ревнителей и знатоков) долю гротеска внес в Островского актер, который по своей индивидуальности вправе позволить себе это.

В молодости Игорь играл все больше резко характерные роли стариков и чудаков. Прибегал к гримам, уничтожавшим его собственное лицо. Говорил в ритмах, ему лично не свойственных. Иной раз искажал даже голос. А уж походки, же-ч сты, всякие междометия и тики — этого было хоть отбавляй. Даровитость актера была ясна и тут. Но ни размер ее, ни характер не могли определить эти роли в толщинках, в париках, в бородах, с клюками, костылями, зонтами, очками и прочим реквизитом.

Вот в Тихоне — там уже никакие приспособления эпизодических комиков не помогали молодому актеру. Он остался, как говорится, один на один со зрительным залом. И выиграл эту встречу полностью.

Вот позабыл я: что же было раньше? «Гроза» или «Великодушный рогоносец»? Кажется, все-таки, что «Гроза».

А может, я путаю. Но не в этом дело. Я хочу сказать, что роль Брюно в позорной, в сущности, пьесе Кроммелинка «Великодушный рогоносец» раскрыла Ильинского как уже существующего и действующего актера первой величины. За истекшие 30 лет Игорь неоднократно подтверждал, что по праву

был сопричислен к ведущим актерам страны в апреле 22-го года — после премьеры «Рогоносца».

С тех пор он обогатил свой репертуар многими замечательными ролями. Много дал нашим зрителям и в кино, и в театре, и как художественный чтец — по радио и на «живой», если можно так сказать, эстраде.

Нынешняя молодежь ведь и не поверит, если ей пересказать содержание пьесы бельгийского драматурга, переведенной на русский язык поэтом и книгочием Иваном Аксеновым. А ведь несколько лет шла эта вещь в Москве, люди смотрели ее. Критики всерьез разбирали достоинства и недостатки как спектакля, так и пьесы. Один только А. В. Луначарский сразу после премьеры написал в редакцию «Известий» письмо о том, какое омерзение вызвало в нем это сочинение. Да посудите сами, сюжет драмы таков: некий герой, обожающий свою молодую жену, терзается мыслью, что, может быть, когда-нибудь с кем-нибудь она ему изменит. Разумеется, следует французская трескотня на тему о «кокю» (рогоносце) и все, что при сем полагается. Наконец герой (его-то и играл Ильинский) приходит к оригинальной мысли: чем томиться в предвкушении измены, лучше заставить жену переспать с кем-нибудь, тогда «эта проклятая неизвестность» отпадет. Так он и делает. То есть со второго акта пьесы действие ее состоит в том, что к жене Брюно, с согласия супруга, ходят все, кому не лень. Не правда ли, мило?

Справедливости ради добавим, что постановка была на редкость скромная, неназойливая по части любовных дел. Так называемый «замысел режиссуры» был направлен не на углубление темы пьесы, а на… демонстрацию всяческих машин и механизмов. Вы спросите: при чем тут механизм? Действие пьесы, ежели не ошибаемся, происходит в бельгийской деревушке. Но" это было то время, когда страна наша тосковала по индустриализации. Маяковский в стихах мечтал, чтобы его тело стало таким, как машина. Есенин говорил милому его сердцу жеребенку о том, что «живых коней заменила стальная конница». И так далее…

(Кстати, в 24-м году, вернувшись в Россию из Америки, где он путешествовал с Айседорой Дункан, Есенин громогласно заявил на своем вечере в Политехническом музее:

— Ну, повидал я эти самые небоскребы и машины, по которым вы так тоскуете… Это — не жизнь. Из Нью-Йорка всякий норовит сбежать куда-нибудь на природу. А наши хвалят машины, не зная сами, о чем толкуют!)

Итак, на сцене в постановке «Великодушного рогоносца» из фанеры и досок сколочено было шаткое подобие машин,

скрипевшее и останавливавшееся в движении когда не надо. То была «единая конструкция спектакля». Исполнители всех ролей были одеть; одинаково: в светло-синие рабочие комбинезоны. Притом странно звучали бытовые реплики бельгийских персонажей. Но это никого не смущало: зрители хотели вкусить машинерии на сцене и рады были даже фанере-матушке, коль скоро она была покрашена под металл.

Но вот в чем было затруднение: все эти несогласующиеся между собою компоненты — сверхпсихологическую патологию ревности, бельгийский быт, фанерные машины, прыжки и танцы актеров в комбинезонах — надо было как-то свести воедино. Мы знаем, что рассыпались и не такие разнохарактерные спектакли. А вот «Рогоносец» не рассыпался. Почему?

Потому что главная роль была у Ильинского. Именно в этом труднейшем даже для опытного актера искусе и обнаружилось сразу и окончательно: Ильинский есть актер первого положения — тот, на чьих плечах выносятся все три-че- тыре-пять действий драмы. Премьер. Гастролер. Приманка для зрителей.

Теперь такие определения кажутся даже руганью. Ведь в театрах нынче принято попрекать недисциплинированных членов труппы и премьерством, и гастролерством. Полагается, что с этими явлениями неразлучно зазнайство. А мы говорим всерьез и с полною ответственностью: это совсем особая профессия — быть актером первого положения.

Если бы у Ильинского не было счастливых его актерских качеств — и темперамента, и фантазии, и обаяния, и, наконец, редкостной индивидуальности, — ничего бы не вышло из полубезумной затеи поставить машинного рогоносца. Но постановщик понимал это отлично. Он помог молодому актеру раскрыть заложенные в нем возможности. Ильинский в «Рогоносце» не играл ни бельгийского мужичка а-ля Мопассан, ни монтера при фанерных колесах, ни психологически усложненного ревнивца. Ильинский вел роль по единственно возможной линии: он развернул великолепным павлиньим хвостом все грани своего таланта. И юмор, и патетика, и лирика, и психология — столько, сколько надо, чтобы не увести в этот лес бессмысленного сюжета пьесы и самый спектакль, и зрителей; и великолепное чтение прозы, звучавшей у Ильинского как стихи; и ритмически точный рисунок роли (а не надо забывать, что машинное оформление диктовало свой очень сложный и трудновыполнимый ритм).

Режиссер очень сильно помогал Игорю. Партнеры? Да, были у Ильинского и партнеры. Некоторые из них играли плохо. Другие вели свои партии нейтрально. Кое-кто играл хорошо. Например, покойный В. Зайчиков в роли наперсника — Эстрюго был просто

удачен. М. И. Бабанова, на долю которой пришлась роль многострадальной жены ревнивца, играла ее добросовестно и с присущим ей дарованием. Но ей постановщик не мог помочь: ее-то реплики нельзя было перевести в план парения над темой и над пьесой. Бабанова честно играла женщину, страдающую по вине сумасшедшего мужа. В данной пьесе это было обреченным делом. Верить-то в сюжет Кроммелинка невозможно. Тогда почему кто-то страдает? Словом, на наш взгляд, Бабанова пала жертвою бессмысленной пьесы. Но Ильинский блистал на фоне чужих больших неудач и маленьких удач как настоящий большой алмаз среди так называемых «розочек» — осколков той же породы…

Вот теперь речь пойдет об индивидуальности артиста.

Внешность Ильинского очень удачна для актера его диапазона: он и в жизни немного чудак, растяпа, рассеянный, хотя и важный с виду, простак. Голос несильный и не слишком приятного тембра — немного глуховат, а иной раз и хрипловат. Но голос этот обладает свойством гораздо более важным, чем певческая приятность: он редчайшего, неповторимого даже тембра. Ильинского можно узнать по голосу сейчас же. И он очень послушен, голос Ильинского: может обратиться в надменный бас и стать угодливым фальцетом. Может растягивать слова, а может произносить такие скороговорки и так внятно изъясняться шепотом, что слушатели и зрители только диву даются… Как и все тело, голос Ильинского очень ритмичен. В его устах проза может звучать словно стихи (это мы уже говорили). Но стих никогда не потеряет своего размера, сколько бы бытовых, комических и иных украшений ни вносил бы в рифмованную строку наш артист.

Интонации… Но они связаны еще с одним важным свойством актера — с его творческой фантазией. И тут я мало знаю артистов, способных конкурировать с Ильинским. Подражателей у Ильинского много. Но я никогда не слышал, не видел, чтобы Игорь подражал кому-нибудь. Дело не только в артистической честности, нет. Ильинскому нет надобности воровать украшения, краски, штрихи для своих ролей, потому что он на редкость богат в этом смысле, потому что в жизни — в своих наблюдениях — Ильинский черпает полными горстями. Но и тут надо отметить вот что: ваши наблюдения предопределены вашей собственной индивидуальностью. Если вы комик, то и слышать от других вы будете преимущественно смешные вещи. Если вы поэт, вас станут привлекать поэтические детали. И т. д.

У Ильинского его собственная фантазия, склад его интеллекта тоже предрешает сферу наблюдений. Трудно,

конечно, определять короткими словами такую обширную и и разнообразную деятельность, как характер наблюдательности большого артиста. И все-таки я беру на себя смелость сказать, что Ильинский — наблюдатель лучше всего видит проявления забавного плутовства, наивные ухищрения простого человека казаться умнее, лучше, шире, его стремление скрыть проявления мелкого и неопасного эгоизма.

Вообще Ильинский предпочитает людей добрых, а не злых. Он чаще и охотнее занимается юмором, нежели сатирою. Его палитра в юморе всегда богаче. Он охотнее подтрунивает над своими персонажами, чем осуждает их. Так это было и смолоду.

И ход мыслей, и умение видеть вокруг себя, и осуществление уже в актерских образах своих мыслей и наблюдений— все у этого артиста непохоже на «товарищей-комиков». За 30 лет сравнительно близкого общения я, как мне кажется, неплохо изучил Ильинского. И все равно, каждый раз, когда я присутствую при том, как он на репетициях или дома, тренируясь, или в спектакле исполняет новую роль, новое произведение для художественного чтения, меня поражает свежесть и новизна его фантазии. Ильинский всегда находит краски и штрихи, которых не ждешь. Он осуществляет их средствами, которые тесно связаны с его и только с его индивидуальностью.

Как комический автор, драматург и новеллист, я, славя богу, наперед могу сказать, где лежит смех аудитории, где будут улыбки, где надо ставить комические акценты в любом этюде, отрывке, сцене. И если исполнители (или авторы) — деятели обычного среднего типа, я редко ошибусь в своих прогнозах. Не то, когда этот же этюд попадает в руки Игоря Владимировича.

Он все перепутает в том «среднекомическом» сценарии, о котором я говорю. Смех возникнет не там и совсем не по тем поводам, какие я ждал. Впрочем, имея дело с Ильинским, я уже и не позволяю себе моих прогнозов. Я с нетерпением жду: чем порадует меня сегодня старый друг? И друг никогда меня не обманывает.

Ильинский в комической роли рассказывает нам так много о человеке, которого он играет, что мы чувствуем себя обогащенными встречею с этим персонажем. Его интонации и жесты, его мимика, все его поведение на сцене веселит нас именно тем, что во всем мы постигаем*второй* план. Персонаж, говоря то-то, в сущности, хочет иного. А чего иного — это нам показывается абсолютно точно. И это иное есть проявление антисоциальных свойств персонажа. Нет, нет, перед нами разоблачается не злодей, а чаще всего глупец себялюбец, тщеславный или трусливый человечишка. Но эти-то свойства

персонажа и смешат нас. Ильинский, показывая мелкие черты изображаемого им героя, заставляет нас стать на позиции высокие и принципиальные. Нам жалок этот человечишка, весь зрительный зал обратился теперь в трибунал, осуждающий пошляка.

И, что очень важно, смешные свойства персонажа обнаруживаются там, где их никто не ждал, — Ильинский прокладывает новые дороги для нашего осуждения.

Таков был юмор Ильинского и в «Рогоносце». Таков он и в других его ролях.

А следующая большая работа Ильинского — Аркашка в «Лесе» все в том же театре, носившем странное название ГОСТИМ.

Я очень люблю и необычайно высоко ценю А. Н. Островского. Поэтому, полагаю, мне простительно будет сказать, что «Лес», насчитывающий огромное количество великолепных сцен, персонажей, удивительных диалогов и мыслей, есть наиболее слабая по своей драматургии пьеса великого писателя. «Лес» просто рассыпается на отдельные куски — частью интересные и захватывающие, частью вялые. Мне кажется, это происходит потому, что для большой галереи типов, взаимоотношений, наблюдений и характеристик, вложенных автором в «Лес», чересчур слаба первая и долженствующая скрепить всю пьесу интрига: судьба Ксюши и молодого Восьмибратова. Для такой махины, как «Лес», эта любовь с препятствиями может служить тоже только одним из эпизодов.

Сколько раз ни приходилось мне видеть «Лес» на сцене, всегда я убеждался, что собрать воедино эту вещь невозможно. Поэтому и вышло так, что в постановке ГОСТИМа на первое место вышел комик — Аркашка. В данной постановке в нем ничего почти не осталось от вымершего задолго перед тем социального типа люмпен-актера. Играть Аркаш- ку как фигуру бытовую невозможно было уже в 20-х годах. Ни постановщик, ни исполнитель — Ильинский — и не ставили перед собою этой бессмысленной задачи.

Весь спектакль по ритмам, по сценической инженерии (в посильных размерах), по трактовке всех персонажей явно подтягивался к острому и разнообразному зрелищу, свойственному нашему веку. Во внешнем даже облике Аркашки можно было усмотреть влияние Чаплина. Резкие приемы кинокомика, у которого каждое появление непременно связано с каким-нибудь точно сделанным смехотворным трюком, отличали Аркашку с первого его Еыхода.

Кто из видевших этот спектакль не помнит, как ловил рыбу в

воображаемой реке Аркашка — Ильинский?.. Публика аплодировала на великолепно выполненный этюд игры с воображаемыми предметами. Помнится, поглядев «Лес», я потом заставил Ильинского дома для меня одного сыграть этот кусочек: пойманная рыбка трепещет в руках у Аркашки, и он боится упустить ее обратно в воду.

Игорь Владимирович сыграл мне свою рыбку. И я удивился тому, какими простыми средствами добивается актер такого убедительного эффекта.

Из всех ролей Ильинского Аркашка отличался наиболее подчеркнутым и точным ритмом. Свой комический текст артист просто скандировал. Он находил ритмический рисунок для гнева Аркашки, для его смеха, для припадков страха и так далее. В сочетании с костюмом, напоминающим ныне забытый на эстраде «рваный жанр» (бродяга, босяк), с мизансценами, нарочито закругленными и тоже подчиненными ритму, с жестами и мимикой клоунского характера такой замысел сочетался великолепно.

Разумеется, «ревнители» и «знатоки» нашли повод обижаться и за Островского, и за тех корифеев сцены, которые играли когда-то эту роль по освященной традиции. Но, по- моему, обижаться не стоило. Того, что когда-то прельщало господ «ревнителей», теперь не существует. И вот вам еще одно доказательство: уже в 40-х годах «Лес» поставлен был во МХАТе. Аркашку играл талантливейший и очень мягкий актер В. О. Топорков. А на первое место вышел Восьмибратов в исполнении С. К. Блинникова, потому что в реалистическом плане роль Аркашки умерла.

Ни в одной роли Ильинский не позволял себе так беззаботно и с таким наслаждением, заметным даже из зрительного зала, купаться в комической стихии, как он это делал, играя Аркашку. Вот тут подсобные конструкции вместо декорации воистину помогали артисту. Качели, на которых он качался вместе с ключницей Ульяной, навесной пандус, своими спиралями занявший всю кубатуру сцены, и множество гораздо менее заметных и громоздких приспособлений превратили место действия в подлинный арсенал комика. Это было великолепное зрелище — Ильинский, освоивший и использовавший все сценические приспособления, и. притом приспособления смелые, разнообразные, находчивые, если можно так выразиться…

На сцене действовало наивное существо, которое стремилось взять как можно больше от этого богатого дома и не скрывало от зрителей своей забавной жадности. Но трусость, незнание каких-то местных обычаев и борьба интересов у обитателей здешнего

дома то и дело заставляли это существо отступать, прятаться, удирать. Но ненадолго. Только что скрылся Аркашка от разгневанного Геннадия Демьяновича, ан смотришь — он опять уже норовит урвать сладкий кусок в богатом и безалаберном барском доме… Я не случайно написал «существо». Было в резвости и непосредственных проявлениях всяческих инстинктов у Ильинского что-то, что напоминало шаловливую обезьянку, — помните, как на рисунках карикатуриста Буша?.. И опять-таки, возьмись за такую интерпретацию исполнитель, не столь одаренный и обаятельный, — получилось бы, вероятно, зрелище неприятное.

А у Ильинского при всем нарушении канонов все-таки оставалось нетронутым основное зерно роли: да, в помещичий дом, чинный и церемонный, попал бродяга, много голодавший и много битый человек. Несоответствие только подчеркивалось, усиливалось, но не подменялось.

А что касается того, как порою изменяется содержание одного и того же сценического образа, то на сей счет, думаю, уместно будет вспомнить случай почти аналогичный. Театральные летописцы зафиксировали встречу драматурга А. В. Сухово-Кобылина с лучшим (по признанию всей театральной критики) исполнителем роли комика в его пьесе «Свадьба Кречинского»: считают, что никто не исполнял Расплюева сильнее, чем В. Н. Давыдов. Давыдов! Корифей академической сцены!.. И что же сказал автор, посмотрев Давыдова? Цитирую по памяти:

— Помилуйте, этот Расплюев какой-то бродяга. Такого и не пустили бы в гостиную Муромского…

Но зрители конца прошлого века уже настолько разнились от церемонного барина Сухово-Кобылина, что им казалась игра Давыдова реалистической. И умный автор закончил свое суждение так:

— А впрочем, если публике это нравится, пускай будет по-ихнему…

Неправда ли, интересная выходит параллель к нашему случаю?

Мне хочется привести здесь описание того, как Ильинский играл Аркашку уже в качестве артиста Малого театра с таким партнером в роли Несчастливцева, как Пров Михайлович Садовский…

К знаменитому дорожному столбу из «Леса» Островского вместе с трагиком Несчастливцевым подходит маленький человечек с узелком на палке, в немыслимом каком-то кепи и пегих штанах. Востренький нос и бородка движутся непрестанно.

Он очень смешон — бывший любовник, впоследствии комик и суфлер — Аркадий Счастливцев. Он смешон и когда он хочет вызвать смех, с буффонным нажимом произнося простые слова «Днем с огнем не найдешь» несколько в нос: «Дынюом сы агнюом ни найдешшш!»

Он смешон и тогда, когда вовсе не пытается вызвать смех: когда жалуется на судьбу или упрашивает трагика обращаться с ним уважительнее.

Но он очень часто задумывается — бывший любовник, бывший комик, бывший суфлер, а ныне бродяга. И, задумавшись, показывает зрителю жестокое лицо со стиснутыми зубами. Видно, что человек этот привык к горю, привык к тому, что никому на свете нет дела до его бед. А бед было многовато и будет еще не меньше.

Аркашку били не раз, и он боится чужих кулаков. Подхалимство по отношению к сильным — хотя бы этим сильным оказался его же собственный товарищ, трагик Геннадий Демьянович, — укоренилось, стало чем-то вроде привычки. Какая может быть тут речь о человеческом достоинстве? Однако нет, иногда вы вдруг улавливаете у Аркашки интонации и жесты личности, которая кое-что понимает в светском обхождении. Это — как редкие ворсинки бархата на потертом диване.

Очень смешной персонаж Аркашка. И очень страшный. Когда глядишь на Аркашку — Ильинского, вспоминаешь слова Тургенева: «О, как безобразно обглодала бедность это несчастное существо!»

Помнится, Игорь Владимирович сказал мне, что в Малом театре он играет Аркашку совсем не так озорно, как в былые дни в ГОСТИМе. А у меня было ощущение, что я гляжу все тот же спектакль 23-го (если не ошибаюсь) года. Как же так? Ларчик открывается просто: Ильинский действительно убрал остро подчеркнутый ритм, мизансцены сгладились, костюм добыли в гардеробе Малого театра, но *зерно образа* у актера осталось то же, потому что оно и в прежнем спектакле было намечено верно, правдиво и убедительно. Потому-то я и не усмотрел существенных изменений.

Еще я помню Ильинского в роли Шмаги в постановке Малого театра (Кручинину играла тогда В. Н. Пашенная).

У многих зрителей, вероятно, появилась мысль: не будет ли опустившийся актер Шмага похож в исполнении Ильинского на опустившегося актера Аркашку Счастливцев а?

И вот в номер к Кручининой, вместе с Незнамовым, входит Шмага. Нет, нет, внешне они совсем непохожи — Шмага и Аркашка.

Это совсем другой человек. Точнее, это, может быть, тот же человек, но стоящий на другой ступени социальной лестницы. Аркашка, который еще не сорвался, не стал бродягой. Шмага зимой щеголяет в летнем пальто, у него катар горла от вечных простуд и пьянства (Ильинский очень мягко передает эту деталь). Он служит весьма неаккуратно, но платит же!

Основное свойство Шмаги — Ильинского — гордость. Шмага и говорит, разумея себя: «Артист горд!»

Уморительна надменность Шмаги. Шляпа с полями в три вершка изогнута и надвинута на лицо самым причудливым образом. Пенсне — органическая деталь грима: когда оно спадает с носа, Шмага даже не щурится. Но смотрит он все равно поверх пенсне. Очень надменный поклон. Садясь в кресло, Шмага складывает ноги величественным движением, обращая внимание всех присутствующих на этот свой жест. Губы все время сжаты в презрительную гримасу. Смеется демонстративно — тоже как в театре: «Ха! Ха! Ха!»

Он не говорит, а вещает. Делает паузы в середине фразы и даже в середине слова:

«Мы! Слышали. От нашего патрона. Что вы говорили с губер (пауза) натором?»

Очень смешно. Совершенная карикатура — не Ильинский, а Шмага. Но что лежит в основе этой карикатуры? Откуда почерпнуты жесты, интонации, повадки, манеры?

Сегодняшний молодой зритель, может быть, и не знает оригинала этой карикатуры. А мы помним их, так называемых «порядочных людей», людей привилегированного общества. Надменные господа, которые ни на секунду не забывали о том, что они обладают «достоинствами», каких лишено большинство населения.

Неважный это был строй, когда быть «порядочным человеком» значило вести себя как оригиналы шмагинской карикатуры.

Ильинский показывает это умно, тактично и с подлинным отвращением советского человека к подобным образам прошлого.

Характерно, что, прочитав мой отзыв об этой роли, Ильинский сказал мне:

— Ты словно на репетициях у нас был. Судаков (постановщик пьесы «Без вины виноватые») так и предложил мне: «Идите от знаменитой шмагинской фразы — «Актер горд, его место в буфете…»

Думаю, этакое удивление со стороны моего друга было актом вежливости: он настолько ярко и четко доносил до зрителей гордость актера Шмаги, что постигнуть данное свойство его было

очень нетрудно.

По времени раньше Шмаги Ильинский сыграл в Малом театре Хлестакова. Но я нарочно перенес разговор об этой роли чуть позднее, потому что спектакль «Ревизор» был возобновлен после войны, и теперь надо говорить о том, как играна была роль Хлестакова до войны и после.

Кто ж не знает, что образ Хлестакова — один из самых трудных в русской классической драматургии! И написано о нем, и мнений высказано, и исполнителей за столетие существования комедии прошло великое множество. Ваш покорный слуга, например, видел Хлестакова — Чехова, Хлестакова— Кузнецова (Степана), Хлестакова — Симонова (Рубена) и иных прочих. И никто, кроме Чехова, не вносил в эту роль тот серьез, который здесь требуется.

Серьез в комической роли!.. Не описка ли у нас? Никак нет.

Я считаю, что основная сложность при постановке «Ревизора» заключается в том, что множество воистину смешных реплик, положений, характеристик в этой пьесе непременно порождают смех у зрителей. «Ревизор» по форме написан Гоголем как водевиль — то есть комедия облегченного, если хотите, типа. А за водевилем-то стоит настоящая трагедия той эпохи. Как это сочетается? Это возможно только в силу органического свойства великого гоголевского таланта. Каждая реплика, например, есть и сатирический афоризм автора, и в то же время бытовое, но заостренное по- водевильному высказывание персонажа. Например:

«Больные все, как мухи… выздоравливают».

«У меня легкость в мыслях необыкновенная…»

«Экий скверный народ: только поставишь памятник или даже забор, как неизвестно откуда нанесут всякой дряни».

Список этот можно бы продолжать почти до полного исчерпания текста пьесы. При чтении по книге вам раскроются обязательно оба плана этих афоризмов — и сатирический (от автора) и водевильно смешной (от персонажа). А для зрителя в театре непременно второй план (водевильно смешной) будет преобладать. Ведь эта водевильная сторона на сцене получает мощных союзников и в постановке, и в трехмерности самих актеров: актеры-то со своими гримами, живыми телами и голосами обязательно укрепят водевильно игровую сторону! Если же с этим бороться, пьеса получит то мистически-символическое звучание, какое придавал ей Гоголь в последние годы своей жизни. Идейно*такое* звучание, разумеется, для нас неприемлемо. А практически оно ускучнит, выхолостит комедию.

Вдумчивый и талантливый режиссер Д. А. Попов потерпел

поражение при попытке бороться с водевильно сценической стороною «Ревизора» в своей постановке комедии в Центральном Театре Советской Армии. Он мечтал сделать спектакль серьезнее, а ничего не вышло: стихия театра, заложенная в пьесу самим великим автором, одолела мудрый и острый сатирический подтекст. А в Малом театре в последних постановках даже и не думают бороться с водевильной стороною «Ревизора». Года два тому назад я глядел спектакль вместе с А. А. Ахматовой. Ее просто поразило, каким фарсом звучит на академической сцене бессмертная гоголевская комедия. Актеры тщатся вызвать смех во что бы то ни стало (и это им часто удается, ибо, как сказано выше), материалу для этого в пьесе достаточно.

Это длинное вступление мы привели для того, чтобы сказать, что в спектакле Малого театра один лишь Ильинский сумел донести до зрителя оба плана пьесы. Попробуем разобраться, как это достигается…

Но до того — одно только замечание. В 20-х годах мы все считали, что водевиль, требующий легкости в ритмах, в диалоге, в ощущении себя на сцене, — не в диапазоне Ильинского. У нас были и доказательства для этого тезиса. Какие-то комедии и водевили Ильинскому не удавались именно с этой стороны. Помнится, особенно убедила меня в приведенной выше мысли игра Ильинского в переводном английском фарсе: на летнее время Игорь вступил в сборную труппу в саду «Эрмитаж», где под руководством Н. М. Радина актеры, главным образом коршевские, ставили несколько «летних» комедий. На фоне бывалых исполнителей заграничных комедий Ильинский действительно выглядел как грузовик среди легковых лимузинов.

Поэтому меня очень заинтересовало: как это Игорь сыграет даже легчайшего в «Ревизоре» Хлестакова?

То, что я видел, поразило меня решительно. Оказалось, что Ильинский блестяще овладел и внешней и внутренней легковесностью Ивана Александровича из Петербурга. Его можно показывать ученикам театральных студий в качестве классического образа водевильных ритмов и интонаций, движений и мимики…

Но мало того! Он ухитрился в этом легчайшем ритме сохранить и глубокий смысл гоголевского образа!

Даже по внешности Хлестаков — Ильинский поражает зрителя: он так строен и худощав, так юношески легок в движениях, что вот, как мне рассказывали, на гастролях часть публики после 2-го акта пришла жаловаться дирекции на то, что ее обманули: по программам обещали знаменитого артиста Ильинского, а на деле играет роль неизвестный никому молодой

человек!..

Но внешность сливается и переходит совершенно органически в самую сущность изображаемого актером человека. Ход мыслей и речь Хлестакова смешат помимо прочего еще и тем, что перед вами словно бы под стеклянным колпаком действуют мозги этого дурака. Великий писатель написал своего глупого героя клинически точно. Нигде, ни в одной фразе нет отступления от сути образа. Зритель не сомневается, что в подобных обстоятельствах Хлестаков поступил бы именно так и сказал бы именно то, что написано в комедии. А Ильинский реализует этот текст со скрупулезно продуманной наглядностью.

Все совершенно реалистические по замыслу и по выполнению сцены уложены в быстрый ритм водевиля. Это — скороговорка, в которой для зрителя не потеряно ни одного звука, ни одного нюанса, ни одного движения бровью или кончиком ботинка! Работа виртуоза, который, однако, поставил свое искусство «подножием натуре». Л натуры здесь очень много.

Так много натуры, что Ильинский еще успевает нам рассказать о прошлом своего персонажа. Каким образом? Где? Да во всей роли. Последите за манерами Хлестакова, за его жестами и интонациями. Если только вам случалось видеть представителей этой социальной категории, вы тотчас узнаете в Хлестакове «мальчика из хорошего дома» — молодого барчонка, которого учили вежливо кланяться и шаркать ногами, быть себялюбцем и сладкоежкой. Опять-таки у Гоголя есть прямые указания на это. Почему это, собственно говоря, коллежский регистратор — то есть особа, стоящая в самом низу величественной лестницы, именуемой «табелью о рангах», — так избалован, привык к деликатесам, пользуется услугами «дворового. человека» и т. д.? Ответ один: это — помещичий сынок. Таким и играет его Ильинский.

Социальная характеристика, данная Ильинским, настолько полна и ясна, что это поразило меня еще в довоенной постановке. Утверждаю: никто из предшественников нашего артиста по данной роли, коих я выше перечислил, этого не давал.

Местами такие повадки барчонка сами по себе вызывают у зрителей смех и аплодисменты. Вспомним, как убегает на негнущихся ногах Ильинский, будучи застигнут у ног Марии Антоновны ее маменькой. Тут и страх, и себялюбие, и некое ощущение собственной исключительности: высечь-то его все-таки нельзя. Он — благородный господин!.. И, наверное, не раз он удирал именно так из девичьей в собственном папашином доме, когда раздавались близко голоса кого- нибудь из старших…

А эти балетные манеры в объяснениях насчет любви!..

Привычно отработанная скандировка всяческих стихотворных и прозаических общих мест насчет любви, ручейков, пригорков и прочих понятий, кои кем-то когда-то признаны поэтическими и в этом смысле заучены Хлестаковым.

И главное — лакомка. Так сказать, идейный лакомка, балованный, как сам Илюша Обломов. Он лакомится всем: дамами и вином, взятками и лабарданом… Лакомится с полным сознанием своего преимущественного права лакомиться. Осипу, скажем, полагается только докушивать-то, что барину угодно будет ему оставить…

Еще мне хочется вспомнить о том, как И. В. Ильинский играл Расплюева в спектакле ГОСТИМа.

Это был очень «неуютный» спектакль. Прошла та пора, когда неустроенность сцены в ГОСТИМе как-то перекликалась с огромными сдвигами и медленным становлением новой послереволюционной жизни. Да и приемы чистого формализма теперь казались неубедительными, надуманными. Огорчало полное равнодушие режиссуры ко многим важным сторонам спектакля. Начать с того, что девять десятых исполнителей были просто плохими актерами, обученными с голоса, а то и вовсе необученными. Кречинского играл Ю. М. Юрьев в обычной для него напыщенной манере. Играл, как видно, по старым своим наметкам: роль-то у него была играная-переиграная. Остальных действующих лиц я просто забыл.

Ильинский Расплюева понял как человека наивного и мелкого. Его хитрости тоже наивны — в них нет умения профессионального афериста. Его жалко. (А далеко не всегда Расплюева бывает жалко.) Но на первое место внезапно вышла в Расплюеве сцена не комическая, а драматическая. Помните, что своего неудачливого сообщника Кречинский привязал дома веревками, чтобы он не удрал, а сам отправился по своим темным делам?.. Вот тут-то связанный Расплюев произносит большой монолог. Он рассказывает о горькой своей жизни, поминает о «птенцах», то есть своих детях…

Ильинский лишний раз показал в монологе, насколько он органический актер. Ни на йоту не отойдя от образа комика — Расплюева, он вызвал слезы зрительного зала сетованиями глупого жулика. Не каждый сумеет этого добиться!.. Со времени, когда наш артист играл Тихона в «Грозе» и там поразил публику мгновенным и блистательным переключением из комедии в драму, даже в трагедию, — прошло, наверное, лет 15. За 15 лет Ильинский ни в малой мере не утратил эту способность: нераздельно понимать и так же передавать зрителям весь внутренний мир своего героя.

Мне кажется, что сам язвительный автор трилогии А. В. Сухово-Кобылин, сочиняя роль Расплюева, не предполагал, что симпатии зрителей до такой степени окажутся на стороне этого подонка. Тут, как оно иной раз бывает, талантливый исполнитель внес поправки в замысел автора. Ильинский показал себя в Расплюеве подлинным гуманистом.

Я не боюсь написать это громкое слово. Да, да, за страдания Расплюева — а в том-то и дело, что у Ильинского Расплюев страдает воистину, — должно отвечать звериное общество, создающее и кречинских, и расплюевых, и та- релкиных, и варравиных, общество, где честные люди типа Муромского обращаются в жертву корысти, подлости и коварства. На время монолога Расплюев переходил в лагерь Муромских — людей порядочных и страдающих.

Мне думается, такое решение роли — лучшее из всех возможных.

Отдельно надо бы говорить об Ильинском — киноактере. Но я не очень хорошо помню немые фильмы с его участием. Осталось только общее впечатление, может быть вызванное тем, что сравнительно недавно — года три назад — я смотрел куски фильма «Аэлита». Вообще я боюсь смотреть старые фильмы. Это — безжалостные свидетели. Они показывают, что ваша молодость давно прошла, сами вы состарились, состарались или умерли ваши друзья. Своею забавной старомодностью они как бы подтверждают, что время их возникновения ушло невозвратно. А ведь вы так явственно помните это время появления старых фильмов, вы современник этих устаревших мод, одряхлевших людей…

Вот и в Ильинском меня прежде всего поразила его тогдашняя молодость. Затем я с грустной улыбкою отметил, насколько свежи, наивны и добродушно комичны его повадки и жесты, мимика и вся стремительность поведения в роли, кажется, филера, попавшего на планету Марс с земли.

Добродушие, доброта, доброжелательность по отношению к изображаемому персонажу — эти качества Ильинского в кино видны еще лучше, нежели в театре. Вот и в фильме «Волга-Волга» артист не слишком беспощаден к изображаемому им «заведующему». Ильинский скорее объясняет нам, как и почему Бывалов стал таким смешным и глупым, таким бесполезным и даже приносящим вред, чем осуждает его навсегда и безо всякой надежды на исправление.

Источники глупых и смешных поступков и слов Бывало- ва сами по себе смешны и глуповаты. Это — желание казаться умнее всех. Главнее всех. Желание объять необъятное, но в то же время

не позволить в сфере этого необъятного ничего такого, что не предусмотрено им, Бываловым. Он твердо уверен: что бы ни произошло, спросят именно с него. А зачем ему отвечать перед вышестоящими товарищами за что-то, чего он даже и не знает толком…

Бывалов смешон даже по внешности. Но сам он полагает, что представляет из себя фигуру очень импозантную. Тут имеет значение разница во вкусах между нормальным человеком и индивидуумом из породы бываловых. Для нормального человека, не отравленного стремлением изображать из себя во что бы то ни стало руководителя (все равно— чего!), напыщенное лицо Бывалова, который тужится, пучит глаза и двигается от важности, как робот, а не как живой человек, — смешно само по себе. Смешон и полувоенный «комендантский» костюм Бывалова. Смешон его портфель, с которым Бывалов, вероятно, не расстается и в бане. А сам Бывалов с некоторой гордостью придерживается этих обычаев, принятых среди таких же, как он, убогих честолюбцев.

В «Волге-Волге» отрицательный персонаж Бывалов, у которого и метраж-то на экране невелик, забил всех положительных действующих лиц. Пожалуй, это единственный случай в истории нашего кино.

Но есть в творчестве Ильинского еще одна сфера деятельности, о которой я готов сказать, что она для артиста значит не меньше, нежели его работа в драме. Говорю о художественном чтении.

В сущности, Ильинский-чтец уже существовал в роли Брюно в «Великодушном рогоносце». Неимоверная трудность этой роли была преодолена артистом только потому, что в палитре его приемы чтеца — лирического, патетического и комического — заняли места не меньше, чем прямое лицедействие.

Но это был, так сказать, зародыш будущего корифея нашей филармонической эстрады, нашего литературного радиовещания. Для того чтобы Ильинский как чтец стал бы самостоятельным и столь значительным явлением данного жанра, нужно было артисту перестать быть материалом в руках диктаторской режиссуры, а, так сказать, самому стать во главе прекрасного и разнообразного театра, который так и называется: «Творческий вечер Игоря Ильинского. В программе…» И далее следуют имена многих авторов — классиков и современных, поэтов и прозаиков, русских и иностранных…

Огромный и удивительно обширный репертуар в этом Театре одного человека!.. Вот об этом-то Театре я и хочу написать несколько слов.

Как возник сей Театр? (Заметьте: я пишу слово театр без кавычек и с прописной буквы, потому что я воистину считаю, что тут мы имеем дело с неким зрелым и интересным для зрителей творческим организмом.) Значит, как же он возник? Ну, во-первых, я полагаю, что не возникнуть этот Театр не мог: такая сильная сторона дарования Ильинского нашла бы себе выход в его творчестве непременно. Тем более что у нас в советском искусстве жанр художественного чтения вообще развился необычайно. Он имеет свою прессу, своих теоретиков, своих режиссеров, а главное — прекрасных и разнообразных по индивидуальностям, по творческому методу, по склонностям исполнителей. Достаточно назвать здесь А. Закушняка, В. Яхонтова, Д.Журавлева, Д. Орлова, В. Попову, А. Беюл, чтобы понять, как богато представлен в наше время этот жанр.

Но мне кажется, что Ильинский пришел к своему чтецкому Театру еще и от исполнения комических рассказов Зощенко и других авторов. Рассказы Зощенко, на мой взгляд, Ильинский исполнял лучше всех, а на эстраде нашей одно время много было артистов, читавших этого писателя. Сам М. М. Зощенко печатно признал, что Ильинский передает его рассказы в полном соответствии с замыслами автора. А я бы добавил: передает конгениально автору.

Только у одного Ильинского своеобразная лексика зощенковских рассказов обретала свой подлинный смысл: быть ироническим и грустным отражением грубостей реальной жизни. Прочие артисты утрачивали этот элемент иронии. Оставался только комичный и часто буффонный сюжет, облеченный в неприятный жаргон. Пропадала глубина — второй план рассказа, пропадала чуть заметная и потому особенно прелестная грусть автора по поводу того, что иные из его соотечественников способны совершать эти смешныˆ, а если вдуматься — очень печальные поступки… "

Не забудем, что в 20-х и даже еще в 30-х годах рассказ-' Зощенко звучали совсем иначе, чем после войны.

Я считаю, что Зощенко как сатирик обладает очень большой долею сатирической злости. Зощенко под смехом своим скрывает (а иной раз и не скрывает) огорчение по поводу осмеиваемых им явлений, взятых из жизни с наблюдательностью и юмором удивительным.

Ильинский на этой клавиатуре зощенковской сатиры брал ноты, наиболее свойственные его дарованию: он делал героев рассказа несколько добродушнее. Как будто бы нам надо желать, чтобы исполнитель был злее. Тогда-то сатира, заложенная в тексте, звучала бы ярче, убедительнее, острее… Так? Нет, не так.

Не зря я написал тут это «как будто бы». На мой взгляд, и у самого Зощенко был еще третий план, третий пласт под первыми двумя. И третий пласт — есть доброта автора, которая заставляет его грустить над недостатками его современников. Именно от искреннего и неистребимого желания видеть своих сограждан добрыми, лишенными тех недостатков, которые высмеяны в рассказе, взялся за перо Зощенко. Потому и доброта Ильинского не мешала, а помогала его интерпретации рассказов этого «страшного» автора.

Ильинский настолько чуток как исполнитель, отличается таким вкусом и такою любовью к тексту, им читаемому, что рассказ никогда не предстает слушателям как «похождения Глупышкина» (а были, повторяю, у Зощенко и такие интерпретаторы, обращавшие его новеллы в глупо-комические приключения). У Ильинского отлично дойдет до аудитории второй и третий пласт Зощенко.

Удивительно вот этакое свойство юмора у Ильинского: за каждым взрывом смеха, за каждою улыбкой зрителя видны затронутые им куски реальной жизни. Это почти всегда конфликты, то есть столкновения этической нормы и данного случая, в котором норма нарушена, попрана, искажена. Так и только так сатира обращается в глашатая социальной правды. Но редко кому из актеров-комиков удается послужить возглашению этой правды.

Когда читаешь кряду томик Зощенко, кажется, что во всех рассказах с вами говорит один и тот же человек. Кто-то из читателей усмотрит в зощенковском языке ироническую стилизацию автора «под простого человека». Другой читатель воспримет эти вещи как запись некоего фольклорного типа. Но единство интонации и лексики — вне сомнения.

И. В. Ильинский в своем чтении показывает нам, что в каждой новелле мы имеем дело с другим персонажем. Правда, их речь схожа. Но они же — современники, даже земляки, в них есть что-то специфически ленинградское. Такое сходство естественно. И оно ничуть не затемняет индивидуальных особенностей героя в каждом рассказе. Больной, страдающий тиком и повествующий о больнице, которая его напугала, нимало не похож на управдома, пытавшегося ухаживать за «аристократкой». Посетитель кино ведет себя совсем иначе, чем ограбленный «по ходу пьесы» любитель Мельпомены. И вот — новая личность: скромный обитатель ленинградской окраины, наткнувшийся на непорядки в своей районной бане. У него и темперамент другой, нежели у больного или неудачливого кинозрителя. Больной негодует. Кинозритель переживает нечто вроде гибели в водной пучине;

соответственно стремительны, темпераментны, остры его реплики, его восприятие обстановки… А гражданин, пришедший помыться, если хотите знать, — примиренец. Он даже боится заявить в печати или в райсовете о плохой работе бань.

В данном случае Ильинский не привносит ничего, искажающего замысел автора. Банный завсегдатай таким и написан. Но надо обладать острым восприятием исполняемого текста, надо иметь фантазию и всю клавиатуру нашего артиста, чтобы сообщить этому герою его неизбежные черты: какая-то доза покоя, узкий кругозор, восприятие нелепой обстановки бани, в сущности, как чего-то обычного… И — трусость.

Я не могу пройти мимо того, что И. В. Ильинский в тридцатых годах читал один мой эстрадный рассказ. Он назывался «Тоже ударник». По теме это была сатира на рабочих, которые не желали работать. «Прогульщик» — словечко, не сходившее со страниц печати в те годы. Рассказ был решен гротесково, даже буффонно. Я специально разработал вместе с И. В. интонации, выражения и обороты фраз в рассказе. Тут я убедился, что как исполнитель Ильинский в достаточной мере требователен и даже капризен. Впрочем, капризы эти идут от его артистической честности: Игорь Владимирович совсем не может делать и говорить на сцене (и на эстраде) того, что он не принял всем своим нутром. Он должен вжиться, вдуматься в каждое слово, в каждый свой жест, в малейшее движение мускулов лица или глаз.

Читал Ильинский мой рассказ чрезвычайно серьезно. Он, в сущности, играл маленькую эту историю, несмотря на то что и текст и сюжет были сильно гиперболизированы. Должен сказать, что мне и самому часто приходится выступать с чтением моих рассказов. И я чаще всего добиваюсь еще до чтения непосредственного и полного общения с аудиторией (примерно такого, как это бывает у конферансье, вступившего в беседу со зрителями). И только ощутив этот контакт с аудиторией, я начинаю читать. Причем и в чтении я сохраняю общение с аудиторией не действующих лиц рассказа, а мое авторское общение, уже найденное и закрепленное. Рассказываю о сем здесь для того, чтобы подчеркнуть и оттенить прямо противоположную манеру Ильинского. Его общение со зрителями — общение актера, который переживает то, что рассказывает. Он обращается к своим зрителям, чувствует их (иначе он был бы плохой актер), но он в образе, в роли. И следующий рассказ будет излагать для той же залы уже новый персонаж.

Так вот, меня поразил искренний серьез, с каким Ильинский обращался к зрителям в роли буффонного персонажа моего

рассказа.

Из современных авторов Ильинский читает еще и Михалкова. Басни этого писателя дают отличные возможности нашему артисту показывать всю палитру своих красок. Самый жанр басни, где действуют антропоморфные животные, вероятно, больше, чем кому-либо из наших чтецов, подходит Ильинскому. В этих человекозвериных масках ясная и чистая фантазия Ильинского находит для себя богатую пищу.

Игорь Владимирович обладает способностью одним только намеком, жестом, определенным положением головы или глаз, тональностью голоса и прочими столь же лаконичными приемами выразить важнейшую черту того животного, в какое захотелось баснописцу обратить своего героя. Вот, например, в басне Крылова Ильинский изображает свинью, подняв плечи и опустив голову. Благодаря этому появляются у исполнителя и второй подбородок, и короткая шея свиньи. Остается только добавить характерные для хавроньи медлительные и как бы связанные движения головы по сторонам, сопровождать это хрипом, при одышке напоминающим хрюканье, — и еще до того, как произнесено первое слово, вам ясно, что перед вами типичный экземпляр домашнего животного, излюбленного баснописцами для олицетворения неблагодарности и низменности.

Популярная басня Михалкова «Заяц во хмелю» неоднократно передавалась по радио. Иной раз зрители в концерте сами просят Ильинского прочитать эту полюбившуюся им пьесу. И наш артист воистину остро и убедительно передает облик, манеру говорить и даже повадки пьяного зайца.

Абсолютно ясно, что в голове у косого шумит выпитое им вино. Именно это и делает его вдруг ни с того ни с сего таким хвастливым. Но, в сущности, хвастаться и бушевать заяц не привык. Он очень неумело симулирует эдакое «бра- тарство»…

Замечательный поэт С. Маршак нашел в Ильинском истолкователя и комментатора нескольких своих вещей, казалось бы далеко не похожих одна на другую. И опять-таки Ильинский обнаруживает в своем материале актерское богатство большее, нежели авторские замыслы.

Прежде всего хочется вспомнить и описать исполнение Ильинским детского стихотворения Маршака «Лодыри и кот». Перевоплощаясь в лодыря, артист подымает брови. Глаза делаются круглыми и глупыми, движения — размашистыми, ритмичными, плавными. Раскачивая плечами и взмахивая руками, Ильинский показывает, как беззаботно катаются на коньках неразумные лодыри. Это очень смешно, похоже на подростков и в то же время полностью передает тему.

Но вот появился кот. Его слова, оказывается, наполовину состоят из мяуканья.

«Мне, коту усаааатому, только год!» — сообщает нам кот. И видно, что у кота забот много. Это, так сказать, мыслящий кот. Полная противоположность лодырям… Ах, как это смешно, опять-таки неожиданно (очевидно, от этого эпитета нам не уйти, покуда мы говорим о творчестве Ильинского) и соответствует теме стихотворения!..

Лодыри задают коту вопрос. Если это возможно, они еще глупее, вопрошая, чем просто катаясь на коньках. А кот и дальше показывает себя серьезным животным. Он-то знает, зачем нужна грамота!.. Очаровательно решено это стихотворение!

Стихотворение «Дом, который построил Джек» носит шуточный характер. Версификатор Маршак обнаруживает здесь свою высокую технику. Но Ильинский и здесь перекрывает автора своею техникой чтеца, артиста, выдумщика. Каждая строчка в этой пьесе решена у Ильинского по-своему. Решения идут крещендо: они делаются все сложнее, все забавнее, все ярче…

Тут и скороговорка, и шепот вместо знакомых слов, и солидный повтор (дескать, мы с вами знаем, о чем пойдет сейчас речь)… А заключающая скороговорка самой длинной последней строчки читается артистом виртуозно. Я знаю много исполнителей скороговорок на эстраде и в театре, скороговорок музыкальных и чисто речевых. Но такой скорой скороговорки (извините за тавтологию) я ни у кого не слышал. И главное — ни один звук не пропадает для аудитории. Каждое словечко воспринимается слушателями так, словно эти фразы сказаны на ухо всякому сидящему в зале. И от такой техничности вся вещь обращается в новое, уже не чисто техническое, а очень эмоциональное произведение. Есть что-то невыразимо детское в этом детском стихотворении, когда его читает Ильинский.

Мне кажется, что Ильинский, применяя самые рискованные и динамические приемы в художественном чтении, все-таки остается на почве этого чтения, а не уходит в драму.

Ильинский читает рассказ Чехова «Пересолил».

Сразу же, в начале рассказа, он показывает нам, как трясется на телеге по лесной дороге герой рассказа — трусливый землемер. Показывает в действии — то есть сидя на стуле, колотится спиною об его спинку, как бы понуждаемый к тому неровностями почвы. Как будто это чистый театр: мизансцена, более того — трюк, вызывающий смех публики (так надо называть подобную деталь с точки зрения обычных мерок). Но вот я, зная актера Ильинского, подумал: «А как сыграл бы роль землемера наш артист, до- ведись ему участвовать в

самделишной инсценировке этого рассказа?» И сразу мне делается ясно, что «плуг» Ильинского при исполнении на эстраде берет именно тот слой почвы, который и надо брать. Чуть-чуть глубже — и перед нами спектакль «еп Ггас». Чуть-чуть выше пойдет артистический «плуг» — и перед нами возникнет безвкусный водевиль вместо рассказа, хотя и шуточного почти, но принадлежащего перу человека, который и в молодости, в пору бездумного писания легковесных вещиц, стихийно, подсознательно воспроизводил явления жизни с точностью великого таланта.

Ильинский безукоризненно находит меру легкомыслия и глубины в рассказе Чехова. Конечно, после Григоровича и вообще после того, как Чехов давно уже стал одним из корифеев литературы, не так уж трудно прочитывать (извините за корявое словцо) его произведения и с уважением и с проникновенностью, на что сей автор имеет всеми признанное право. Это так. Но в практике театра и литературной эстрады довольно часто на скромное и мудрое лицоАн- тона Павловича попадают брызги пошлости, безвкусия и легкомыслия, так сказать, общеводевильного плана.

Разумеется, Ильинский далек от подобных грехов. И это негативное достоинство еще не приносит ему лавров. Лавры полагаются нашему артисту за то, что, на мой взгляд, Игорь Владимирович с обычной для себя честностью, чистотой и принципиальностью прочитал всем известные и тем не менее всегда желанные для читателя-зрителя-слушателя ранние новеллы Чехова. И вот вам еще одно из обычнейших чудес подлинного искусства, которое тоже не перестает нас радовать, хотя мы все и давно о нем знаем: оказывается, чистота и принципиальность в прочтении Чехова вовсе не требуют от исполнителя пуританства — ни пластического, ни звукового… словом, никакого.

Когда я слушаю Ильинского, рассказывающего своей аудитории милые чеховские новеллы, меня поражает конгениальность этого исполнения. Ведь в Чехове в самом, наверное, одною из главных черт была его ненависть к пошлости, которую он распознавал под любою личиной. Впоследствии писатель противопоставлял обыденщине своеобразную поэтичность своего восприятия и отображения жизни. А в молодости в его распоряжении был только смех. И вот этот чеховский смех Ильинский бросает в зал полными пригоршнями. Ах, как смешон герой рассказа «Пересолил»!.. Артист не пропускает ни малейшей возможности заставить нас посмеяться над трусом. В рассказе написано, что, долго призывая вернуться

своего сбежавшего возницу, землемер охрип. Надо самому услышать, насколько смешно и похоже изображает Ильинский осипший голос раскаявшегося землемера!..

Вы скажете: тут нечему особенно радоваться, и особенной находки мы не видим в том, что артист выполнил прямое указание автора. А я считаю, что такая точная и забавная деталь, как хрипота, необычайно характерна для раннего Чехова. Без нее рассказ был бы, как мы говорим теперь, работая над литературным материалом, — «недожат». И то, что Ильинский со своей стороны «дожал» эту подробность, радует меня чрезвычайно…

Я коснусь еще только одного рассказа Чехова в исполнении Ильинского: он читает «Сапоги». Галерея провинциальных типов в этом рассказе достаточно обширна, чтобы сделать его сложным, но и интересным для чтения. А гротесковый, но вполне вероятный сюжет поддерживает у слушателей прямой интерес к событиям новеллы.

Ильинский как бы делается нашим Вергилием по бедному и пошлому городу, в котором и меблированные номера, и театр, и обыватели, и все вообще, что в нем ни существует, как бы запорошено серою пылью банальности. Однако эта банальность под пером Чехова, оставаясь все такою же презренной, приобретает переливчатые и прозрачные краски водевиля, благо сюжет новеллы «Сапоги» построен занимательно (кажется, были и прежде инсценировки этого рассказа).

Настройщик Муркин, нервный и мнительный дурак, заварivший себе на горе всю кашу, показан нам чуть не в первой фразе рассказа. У Ильинского это — образ, по силе не уступающий иным из его ведущих ролей в театре. Совпадение с замыслом Чехова и тут настолько полное, что я лично, слушая «Сапоги» в первый раз, просто ахнул.

Нет надобности мне сейчас разбирать во всех подробностях чтение артистов рассказа «Сапоги». Скажу лишь, что все герои и все вводные, объяснительные фразы рассказа так же хороши у Игоря Владимировича, как и Муркин. Особо отмечу только образ актера, который уговаривает мужа своей любовницы, что ужены этого мужа он не ночевал… Вот здесь пригодились лицедею напыщенные и фальшивые интонации, к каким он приучался в своих ролях во многих мелодрамах. «Дрожемент» в его голосе, когда он вопрошает мужа: «И ты ввверрришь?!» — один этот дрожемент говорит нам о захолустном театре больше, чем другой очерк или рассказ, посвященный этой теме…

Но, как уже сказано, Ильинский не только обрисовывает персонажей рассказа с завидною яркостью и точностью. Он

передает и самый стиль времени.

Ильинский же показывает нам мирок чеховского захолустья как нечто очень далекое от нас. Он и сам удивляется тому, что возможна была жизнь такая бессмысленная, пошлая (простите за чересчур частое повторение этого эпитета, но мне не хочется неточными синонимами смягчать смысл этого понятия). Мне даже кажется, что никогда я не видел Ильинского таким злым, как в этом рассказе. И я очень благодарен артисту за все то, что он сообщил мне сам, и за то, что пришло в голову лично мне в результате его исполнения рассказов Чехова.

А как Ильинский читает «Золотого петушка»!

Не знаю, на чем остановиться сначала: на общей трактовке пушкинской сказки или на отдельных деталях, которые удивили меня своею новизной и неожиданностью…

В сказках Пушкина существенно передать и ту стихию поэзии, которая не оставляет ни единой строчки гениального автора, и в то же время нельзя упустить специфическую атмосферу волшебных народных мифов, ощущаемых и воспроизведенных поэтом с достоверностью, неповторимою после него.

Но «Золотой петушок» имеет еще одно качество, присущее только данной вещи": эта сказка *сатирична.* Точнее, иронична. Автор глубоко спрятал свою издевку, но она тут все время. И смех, которым вы награждаете туповатого царя Додона, — это не радостный смех по поводу удач князя Гвидона или неудач его теток и бабки. У рассказчика (а Пушкин в сказках, естественно, выступает не от своего лица, а в виде сказителя — где доброго и пылкого, где сдержанного и встревоженного за своих героев, а где и ехидного, ухмыляющегося и как бы подмигивающего своим слушателям (читателям): мы-то с вами, друзья, понимаем, в чем тут дело!..) — у рассказчика, говорят, нет сочувствия к До- дону. Но он соблюдает общепринятый в сказках тон этакой пристойной «объективности».

Должен признаться, что большую часть изложенных выше мыслей внушил мне Ильинский, который отлично уловил иронический тон сказки. То, что в чтении про себя воспринимается как ясный, но неназойливый замысел автора, у нашего артиста расцветает вдруг множеством чисто комических деталей. И такие детали ни в коем случае не являются «отсебятинами», «фортелями», которые внес артист вне всякой связи с текстом и замыслом вещи (а мы знаем много таких исполнителей). Нет, Ильинский не только бережно, он *любовно* относится к пушкинскому стиху.

С первых слов слушатель постигает, что исполнитель сказки, строго следуя за автором, относится к царю Додону с издевкой.

Произнося эпитет «славный», относящийся к Додону, Ильинский так модулирует голосом, что в зале первый раз возникает хохот. Изображая злость Додона по поводу нападений на его владения (когда сам Додон состарился), Ильинский рисует царя чем-то вроде впавшего в детство старца, который и сердится уже по-детски…

И так оно идет дальше. Я уже отмечал, что Ильинский любит и бережет стих в своем чтении. Не пострадал от него и хорей сказки. Наоборот, ритм пушкинских строф, как оно и должно быть, обращается в один из приемов, при помощи которых автор (а вслед за ним и исполнитель) живописуют нам ирреальный, но такой милый всем нам мир сказок…

Вот где наивность, всегда присутствующая в даровании Ильинского, находит себе наиболее эффективное применение!.. Несмотря на ироничность — явную и проведенную до конца, — Игорь Владимирович совершенно органично передает нам атмосферу сказки.

Слушатели смеются много раз. Они аплодируют блестяще найденным, вполне реалистическим и даже психологическим штрихам в трактовке «Петушка». Но ни на секунду не исчезает у них то чудесное очарование, какое дает нам хорошая сказка…

Читает Ильинский еще и монолог, который до него никогда не входил в репертуар литературной эстрады, — монолог гувернера Карла Ивановича из «Детства и отрочества» Л. Н. Толстого. Теперь кажется странным, что эта вполне законченная новелла, изложенная в характерной прямой речи, отличающаяся помимо всего прочего четким сюжетом, не привлекла внимания чтецов до Ильинского. Но меня не удивляет, что именно этот артист включил в свои вечера устную автобиографию неудачливого немца. Она — абсолютно в палитре Ильинского. В ней есть все, что, очевидно, приходится по душе нашему артисту: Карл Иванович — добряк, он наивен, у него есть какие-то причуды, к ним мы отнесем и его немецкий акцент.

Наши современники с понятием «немец» связывают фигуры, характерные для Германии бисмарковского периода, Германии победоносных войн второй половины прошлого столетия и неудачных войн нашего века. Немцы-идеалисты — персонажи вроде Карла Ивановича или тургеневского Лемма — сейчас не очень даже понятны. Поэтому со стороны Ильинского нужна известная смелость и — что еще важнее — удача, чтобы заинтересовать аудиторию судьбою этого своего героя. Характерно, что в годы Отечественной войны Ильинский не читал рассказа Карла Ивановича, — впрочем, это понятно. Но убедительность всей фигуры пожилого гувернера в

интерпретации Игоря Владимировича не подлежит сомнению.

Но вот что примечательно: иртеньевский гувернер не имеет ничего общего с теми чудаками, которых Ильинский создал до него на сцене и на эстраде. Его облик абсолютно самостоятелен. Меня всегда поражает это свойство Ильинского: неистощимость в характеристиках его персонажей.

У Карла Ивановича прежде всего очень четко выраженный ритм. Этот ритм говорит не только о темпераменте старого немца, но и о некоторых душевных его свойствах. Например, о систематичности, столь нужной педагогу и столь любимой германским племенем. Как умудряется исполнитель довести до нашего сведения о таком сложном и трудно показуемом качестве своего героя? Очень просто: всякий раз, когда Карл Иванович в следующих одна за другой фразах раскрывает какую-нибудь одну общую всем фразам мысль, эти фразы точно повторяющимся ритмическим рисунком как бы сообщают нам о своей взаимосвязи — прием, очень часто встречающийся у педагогов.

Даже сентиментально-грустные подробности биографии Карл Иванович излагает, не теряя ритма. Он очень искренен в этих переживаемых вновь при рассказывании печалях, но заметно, что печали-то сделались чем-то на манер литературных явлений в сознании самого Карла Ивановича. Великолепный штрих!.. И тут дело не только в том, что почтенный гувернер много раз излагал разным слушателям историю своих скитаний. Нет, профессиональный руководитель детей и собственные горести обратил в учебное пособие для своих бесчисленных (за долгие годы службы во многих барских домах) питомцев.

Впрочем, в кульминационные моменты рассказа собственные чувства Карла Ивановича берут верх над намерениями педагога: он утирает слезы и дышит неровно, волнуемый вновь и вновь былыми невзгодами или утешительными минутами.

А в тех моментах рассказа, где есть борьба, динамика, действие, мы внезапно видим, что перед нами человек, способный не только… к нежным чувствам, но и к решительным поступкам, к отпору врагам… И вот что покоряет нас — слушателей Ильинского: эти вспышки обретают необходимый для них темп борьбы. Карл Иванович даже прыгает на эстраде, отступая перед неприятелем, чтобы затем вернее броситься на него. Голос его обретает резкие ноты гнева. Но, как в музыкальной партитуре, перемена темпа не меняет ритма вещи: Карл Иванович остается самим собою и в эти бурные секунды. Так же звучит его акцент в русской речи, дополняемой чисто немецкими фразами. Те же у него жесты и манеры, та же мимика. Так же ритмизированы его аффекты, как и поведение в части покоя.

Удивительно показывает Ильинский — абсолютно достоверными для Карла Ивановича движениями рук — быстрый бег удирающего от властей героя!..

Можно ли сказать больший комплимент артисту, чем тот вывод, который сделал и я, и многие другие его слушатели: после того как мы услышали Ильинского в монологе Карла Ивановича, мы стали лучше понимать этот образ Толстого. Комментарии к Толстому на уровне оригинала, ей-богу, — это предел актерского мастерства!..

Теперь мне осталось сказать лишь об одной еще повести в исполнении Ильинского: он читает «Старосветских помещиков» Гоголя. Почему я приберег под конец разговор об этом, хотя Игорь Владимирович читал «Помещиков» еще до войны? А потому, что я считаю эту вещь лучшею в репертуаре нашего артиста.

В подлиннике у Гоголя названная выше повесть всегда оставляет у читателя двойственное впечатление. Автор словно бы, начав за здравие, кончает за упокой. Он и любит своих старичков, и открыто презирает их за узость горизонта, мелкость жизненных интересов. В других произведениях у Гоголя нет такого расхождения: там автор высказывается гораздо резче и злее.

Да и вообще великий сатирик редко о ком говорил без иронии, без невидимой слезы сквозь видимый миру смех. И в данном случае — в чтении «Старосветских помещиков»— Ильинский как бы «поправил» Гоголя: Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна делаются у нашего артиста безоговорочно симпатичными персонажами.

И знаете что, я лично склоняюсь в пользу такой трактовки милых старичков. Уж если сам Гоголь не смог — или не захотел — до конца осудить их, то нам ли, живущим через сто лет после украинских Филимона и Бавкиды, требовать, чтобы их на наших глазах предавали сатирическому проклятию?.. Бог с ними, амнистируем стариков, тем более что они имеют такого блестящего защитника, как Игорь Владимирович.

А он и не скрывает, что симпатии его на стороне милой для него пожилой четы. Не знаю, вправе ли я писать об этом, но Игорь Владимирович признался мне несколько лет тому назад в том, что он не мог читать «Старосветских помещиков» с того времени, как внезапно скончалась его жена— Т. И. Ильинская. Очень важное обстоятельство. Оно нам показывает, что артист в какой-то мере перекидывает мост от своей собственной жизни к биографии этих персонажей Гоголя.

Ко перейдем непосредственно к впечатлениям, которые дарит нам Ильинский, читая гоголевскую повесть…

Я всегда утверждаю, что проза Гоголя — такая роскошная, такая яркая и точная, что редкие стихи выдержат сравнение с нею.

Но именно неповторимая роскошь гоголевского языка создает дополнительные трудности чтецу.

Да, не каждому чтецу по силам браться за Гоголя. А вот Ильинскому не только по плечу такой искус: он даже записывает гоголевскую повесть в число лучших своих достижений на литературной эстраде.

Ильинский отлично освоил прозу Гоголя. Ведь он читает всю повесть (с небольшими купюрами). А в повести не так уж много диалогов или таких мест, которые позволяют не рассказывать, а играть. Основной массив — великолепные беллетристические описания, в которых то промелькнет усмешка автора, то лирическое или сатирическое отступление уведет и чтеца и слушателей далеко-далеко от сюжета вещи, а то точное видение автором обстановки, внешности или поведения действующих лиц заставит чтеца помучиться не один час, чтобы найти адекватное выражение в его чтецких средствах…

Вот- мы говорим о ритме. Но ритм поэтической прозы Гоголя — это совсем непохоже на примитивные ритмы комических персонажей. Тут метроном не поможет. А периоды на двадцать — тридцать — сорок строк, начиненные и вводными предложениями, и пословицами, и прямой речью, и междометиями?.. К тому же они полны иронии — эти периоды. Их нельзя серьезно… произносить, как, скажем, такие же по размеру периоды Толстого… Они требуют и улыбки, и грустной и сатирической злости, и патетики…

Словом, нелегкую задачу взял на себя Ильинский, пожелав читать «Старосветских помещиков». Посмотрим теперь, как же он ее решает…

Читает Ильинский «Помещиков» очень просто. Сперва кажется, что Гоголь требует большей приподнятости. Исполнитель не подчеркивает и ритма, в каком написана повесть. Основное стремление артиста — как можно мягче и яснее, в соответствии с характерами двух главных персонажей, показать обстановку их жизни. Ах, с какою радостью купается Ильинский в добродушных и подробно изложенных Гоголем обстоятельствах быта Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны!.. Вот тут и намечается уже расхождение чтеца-интерпретатора со строгим, несмотря на великий комизм его, автором. Но лукавое и веселое воображение Ильинского уже подкупило нас — слушателей. Артист, например, изображает знаменитые «поющие двери» в домике старосветских помещиков так похоже — именно*похоже:*

для каждой двери он нашел свой пружинный или ржавый голос, свое дребезжание или хрип… Вы ни на секунду не сомневаетесь в точности воспроизведения этих голосов, оживших в устах нашего артиста.

А как произносит Ильинский столь часто повторяемую Афанасием Ивановичем фразу:

«Чего бы мне*покушать?»*

Говоря слово «покушать», Афанасий Иванович слегка причавкивает губами. Понимаешь сразу, что у старика образовался соответствующий условный рефлекс: ему самое слово… это — «покушать» — представляется чем-то приятно съедобным…

А голоса гостей, беседующих о политике! Диалог самих престарелых супругов! Это — как иллюстрации к Гоголю Боклевского: вполне зримые и предельно комические образы, к тому же еще и говорящие, движущиеся…

Но вот встретилось чтецу описание летнего дождя, что «роскошно шумит в саду», — и мы ощущаем, что мы давно уже, хотя и незаметно для себя, перенесены в неповторимую атмосферу, широкий гоголевский мир мысли. Вот он когда возник для нас, тот самый ритм великого сатирика, об утрате которого мы сперва забыли… увлеченные занимательным рассказом!.. А оказывается, у нас никто и не отнимал этого чудесного украшения прозы Гоголя. Мы сами его проглядели, вернее — прослушали. А ритм-то — он все время был тут, но Ильинский неназойлив в нем, и это очень хорошо для содержания повести, для ее героев, для нас, слушателей. Исполнитель снова окунулся в дела и дни обоих старичков. Но теперь повесть приближается к печальному своему концу.

Сам Гоголь не смог пошлое, в сущности, существование героев завершить пошлым же концом. Нет, смерть Пульхерии Ивановны вызвала сочувствие и у беспощадного автора.

Ильинский и не пытается вносить сатирические, скептические ноты в финал повести. Он искренне переживает грустный эпилог. Нетрудно увидеть, что артист просто взволнован, читая последние страницы повести. А слушатели — среди них я неоднократно сам наблюдал откровенно плачущих людей.

Повесть окончена. Последние строки, завершающие рассказ о судьбе старосветских помещиков, уже прозвучали. Публика горячими аплодисментами благодарит артиста. Иные вытирают слезы. А взволнованы решительно все.

И прекрасная, чистая радость охватила весь зал. Это — непременный спутник настоящего искусства. Только что мы слушали прекрасное произведение искусства в прекрасном

исполнении. Мы испытывали чувство грусти, но грусти очищенной, приподнятой — то самое, что греки называли словом «катарсис» (очищение). Теперь каждый хочет скорее уйти домой, чтобы донести нетронутым это редкостное и такое приятное ощущение.

Вечер Ильинского кончился̂ Театр, состоящий из одного человека, доиграл свой спектакль.

На этом и мне хочется закончить.

Если строгий читатель попрекнет меня за то, что я не отметил ни единого недостатка, ни одной неудачи Ильинского, — я отвечу: конечно, были и неудачи, есть и недостатки. Но почему я должен писать о них? Мой труд — не монография, которая обязана, возможно, полнее отразить путь и облик артиста.

Я потому и взялся за эти заметки, а не стал писать систематический труд, чтобы сообщить только то, что мне самому хочется сказать о моем дорогом друге.

Вот и все.

1960

III

ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

Эти записи были начаты в 30-м году. Толчком послужило прочтение записной книжки П. А. Вяземского. Я надумал посильно подражать князю. Не знаю, насколько интересны тот или другой анекдот или шутка, записанные мною, но могу сказать одно: каждая из них при появлении нравилась слушателям. Значит, если она ничтожна сама по себе, то может служить как бы некоторой иллюстрацией к быту тех лет, когда возникла. Думаю, это достаточное оправдание.

В заключение должен сказать, что мой опыт юмориста говорит мне, что вообще шутки подобны нотам, они требуют произнесения, а в письменном виде почти всегда теряют свой эффект. Но если и произнесенные вслух записи мои покажутся неинтересными, тогда приношу свои извинения читателю.

1904 год. Глухая русская деревушка, которая стоит над рекою, а на другом берегу — село Милованово. И вот дошла до деревни весть, что началась русско-японская война. И одна совершенно глупая баба забегала с криками по деревне:

— Батюшки! Святы! Война! Милованово-то хоть за нас?!

Федор Шаляпин как-то нанял в Петербурге извозчика. Возницу крайне заинтересовала фигура великого артиста.

— Барин, а ты кто есть? Помещик?

— Нет.

— Купец?

— Нет.

— Может, ты генерал?

— Тоже нет… Я артист.

— А что же это такое — артист? — удивился извозчик.

— Ну, я пою, — пояснил Шаляпин.

— Это и я, когда пьяный, пою, — отозвался возница.

— А когда я пьяный, — задумчиво сказал Шаляпин, — Васильев поет… (Он назвал фамилию своего дублера в труппе Мариинского театра.)

Музыканту Танееву сказали о ком-то:

— Вы знаете, он часто болеет…

— Кто часто болеет, тот часто и выздоравливает, — отозвался Танеев.

Ему же сказали про кого-то, что тот пьяница.

— Ничего, — сказал Танеев, — это не недостаток. Это скорее

излишество.

Старый швейцар говаривал:

— Человеческий век — пятьдесят лет. А все, что свыше, это нам господь бог на чай дает…

В. И. Немирович-Данченко рассказывал о комике Мак- шееве, который когда-то служил в Малом театре. Этот артист был любимцем простой публики. Однажды на спектакле рядом с Немировичем сидел молодой купчик. По ходу пьесы Макшеев что-то сказал. Зрители засмеялись. Захохотал и сосед Немировича. Владимир Иванович, не расслышавший слов, спросил у соседа:

— Что он сказал?

Выяснилось, что и купчик не понял реплики, но он отозвался с восторгом:

— Будьте покойны, Макшеев плохо не скажет…

Поэт Василий Каменский долгое время жил у И. Е.Репина, и старик полюбил его. Но однажды Каменский сказал:

— Изо всех ваших картин, Илья Ефимович, больше всего мне нравится «Боярыня Морозова».

Репин покраснел и крикнул:

— Вон!

Известнейший журналист В. М. Дорошевич невзлюбил какого-то скрипача. Сочиняя рецензию о концерте, где скрипач должен был выступать, Дорошевич (сам на концерте не бывший) отметил:

«По обыкновению плохо играл Н. Н.»

Скрипач прислал в редакцию письмо о том, что в концерте он не играл.

В виде опровержения Дорошевич напечатал:

«В нашей рецензии ошибочно указано, что плохо играл Н. Н. На сей раз играл не Н. Н., а другая бездарность».

Рассказывают, что знаменитый златоуст адвокат Плева- ко, быв членом I Государственной думы, не выступал ни разу во все время сессии. Поэтому, когда однажды он попросил слова, интерес собрания был возбужден невероятно. Из кулуаров прибегали гулявшие там депутаты. Оживление росло.

Наконец знаменитый оратор получает слово.

— Нельзя ли закрыть форточку, — говорит он. — Дует очень…

В старое время некий помещик вошел в сделку со своими крестьянами. Он уступил им часть земли, которая клином входила в их владения, за то, что они проложили удобную дорогу от его усадьбы до шоссе. Сделка эта, однако же, юридически не была оформлена, и, когда помещик умер, его наследник отказался ее признать и снова отобрал у мужиков злополучный клин земли. В ответ на это крестьяне взбунтовались, подожгли

усадьбу, порезали скот и пр. Бунтовщиков схватили и предали суду. Случилось так, что в чьем-то имении неподалеку гостил Плевако, и он взялся защищать мужиков. На состоявшемся процессе прокурор, стараясь не упасть в грязь лицом перед своим знаменитым оппонентом, метал громы и молнии, а Плевако отмалчивался и даже не задавал свидетелям вопросов, не допрашивал и самих подсудимых. Но когда наступил его черед, он обратился к жюри, состоящему почти целиком из местных помещиков:

— Я не согласен с господином прокурором и нахожу, что он требует чрезвычайно мягких приговоров. Для одного подсудимого он требует пятнадцать лет каторги, а я считаю — что этот срок надо удвоить, и этому прибавить пять лет и этому… Чтобы раз и навсегда отучить мужиков верить слову русского дворянина!

Присяжные вынесли оправдательный приговор.

Некий простоватый, но весьма состоятельный купец просил его принять участие в процессе. Адвокат согласился, но попросил аванс. Купец, никогда не слыхавший французского слова, сказал:

— А что это такое?

— Задаток знаешь? — спросил Плевако.

— Знаю.

— Так вот аванс в два раза больше.

Некая дама, встретившись в обществе с известным адвокатом Лохвицким (отцом поэтессы Лохвицкой и писательницы Тэффи), спросила его, как ей поступить в неких затруднительных обстоятельствах. Адвокат дал ей весьма квалифицированный юридический совет. Через некоторое время они снова встретились, и дама рассыпалась в похвалах, так как совет оказался превосходным.

— Я не знаю, как вас благодарить! — воскликнула она.

— Сударыня, — сказал Лохвицкий, — с тех пор как финикяне изобрели деньги, этот вопрос отпал сам собою.

Кусочек из защитительной речи известного адвоката князя Урусова:

— …Господин прокурор утверждает, что подсудимый проник в квартиру, где совершена кража, еще днем. Нам предъявлен господином прокурором подробный план этой квартиры. По мнению господина прокурора, подсудимый проник через черный ход. Что же, повторим этот путь вместе с господином прокурором. Вот дверь… Входим вместе с прокурором в кухню. Затем навещаем уборную… Оставим господина прокурора здесь, а сами последуем дальше…

В свое время известному либеральному судебному деятелю А. Ф. Кони предложили занять вновь учреждаемую должность —

прокурора при жандармском корпусе. Кони отвечал так:

— Помилуйте, прокурор при жандармском корпусе все равно что архиерей при публичном доме.

Мне передавали, что в одном из французских изданий книга «Анатоль Франс в туфлях и халате», принадлежащая перу секретаря писателя Л. Бруссона, которая показывает Франса с неприглядной стороны, была оценена такой краткой рецензией:

«Лакею поручили вынести ночную вазу. Он сделал это, добавив по пути собственной мочи».

Популярный когда-то поэт Фофанов особенно часто печатался в двух журналах — «Нива» и «Ваза». Вот эпиграмма на него; мне говорили, что она принадлежит перу Иннокентия Анненского.

Дивлюсь я, Фофан, диву, Как мог твой гений сразу И унавозить «Ниву» И переполнить «Вазу».

Известный в свое время журналист Евгений Венский иногда вел почтовый ящик в «Сатириконе». Как-то некий графоман прислал свой рассказ с сопроводительным письмом, в котором говорилось:

«Может быть, рассказ мой и не очень хорош, но ведь и ваш Аверченко иной раз такое отмочит…»

(Аверченко, как известно, был редактором и владельцем журнала.)

Венский ответил на это письмо так:

«Сами знаем про Аверченко. Но не гнать же нам человека. Не звери же».

Знаменитый художник-сатириконец А. А. Радаков рассказывал, что однажды его пригласили к богатому купцу для заказа. Заказ был следующий. У купца была картина, изображающая море, кисти чуть ли не самого Айвазовского. Хозяин за большие деньги просил дописать на картине воздушный шар, а в корзине нарисовать его — владельца.

Когда Радаков выполнил заказ, купец от счастья запил.

Он сидел против картины, пил и плакал:

— Ведь ежели я теперь с шара упаду — утону же!

В годы разрухи в Одессе помер некий присяжный поверенный. Семья, лишенная возможности соорудить ему обычный надгробный памятник, поставила на могилу пень, на котором укрепили медную табличку, украшавшую дверь кабинета покойного. ч

«Присяжный поверенный И. М. Чичимбицкий, — гласила эта своеобразная надгробная надпись. — Прием от 2-х до 4-х».

Актер А, — С. Головин мне рассказал следующее. Однажды ночью в Петрограде в 1919 году проверяли документы. Среди

прочих задержанных к матросу, производившему проверку, подошел бывший князь С. М. Волконский, в прошлом директор императорских театров.

— Фамилия? — спросил матрос.

— Волконский.

— Происхождение.

Князь пожал плечами.

— Декабристу Волконскому родственник?

— Внук.

— Пиши: пролетарское.

С. М. Буденный рассказывал, что во время одного из боев возглавляемые им части должны были получить подкрепление со стороны пехоты. Однако к положенному сроку пехотных частей не было видно. Тогда сам Буденный отправился на розыски и нашел пехотинцев митингующими где-то в лесочке.

— О чем вы, братва? — спросил командарм.

— Да вот обсуждаем: нас продают!

— А кто вас, такую сволочь, купит?

В 1920 году книга стихов поэта-имажиниста Вадима Шершеневича «Лошадь как лошадь» оказалась в рекомендательных списках литературы по сельскому хозяйству. И какие-то работники с периферии написали протест в газеты против такой несерьезной работы. Главному управлению по коневодству (ГУКОН) рекомендовалось лучше следить за тем, что издается по вопросам, относящимся к сфере их деятельности…

В 20-х годах был благотворительный спектакль в Московском цирке. В спектакле принимали участие артисты театров. Например, знаменитая балерина Е. В. Гельцер вместе с дрессировщиком-наездником Вильямсом Труцци проезжала по кругу, стоя на лошади… Опереточный режиссер К. Д. Греков выступал в качестве дрессировщика своего бульдога и т. д.

Комик Григорий Маркович Ярон выходил вместе с борцами на парад-алле. Один из зрителей, который был на этом спектакле, рассказывал мне, что он в жизни не видел ничего более смешного, чем Ярон, идущий перед гигантом- атлетом по кругу почета. В борцовском трико, худенький и маленький, Ярон производил впечатление ребенка.

Но главный номер Ярона заключался в том, что он должен был якобы подменить силача, которому на грудь клали мостки, чтобы по ним проехал автомобиль.

Условлено было так: Ярон ляжет на манеж, на него положат мостки, но в последний момент жена Ярона — артистка А. Г. Цензор выбежит из публики и с воплями унесет своего мужа с арены…

И вот что рассказали мне Ярон и его жена. Когда артист лег на песок, многие знакомые, сидевшие в амфитеатре рядом с женою Ярона, с тревогой и любопытством стали расспрашивать ее: правда ли, что по Грише проедет автомобиль?

Отвечая на эти расспросы и успокаивая друзей, Агния Георгиевна пропустила реплику, по которой она должна была выбегать на выручку мужа. Опомнилась она, когда загудел мотор, и тут она увидела отчаянный выпуклый глаз Ярона, который был обращен на нее из-под мостков… Ярон уже думал, что он погиб…

Тогда артистка выбежала на арену и вытащила Григория Марковича с криками:

— Я не позволю! Это мой муж! Отдайте мне его!

Публика смеялась и аплодировала, а под мостки лег

атлет, который и должен был выступать с этим номером.

В оперетте «Екатерина II» автор стихов (псевдоним Ло- ло) сочинил такой припев к куплетам заговорщиков против очередного фаворита императрицы:

Пусть носит башмаки Петра, Пусть носит он носки Петра, Но скипетра, но скипетра Ему не увидать!

У одного из моих знакомых в 27-м году умерла тетка. Мать знакомого, сестра покойной, крайне опечаленная, разговорилась с гробовщиком-частником, к услугам которого они обратились:

— Немало, видно, у цас работы. Много людей умирает?

Гробовщик расправил усы и подтвердил:

— Да, грех жаловаться!

Покойный дирижер В. И. Сук был спрошен о его мнении по поводу вновь учрежденной «музыкальной драмы». Он ответил:

— Когда расходится муж с женой, то это — семейная драма. А когда расходится оркестр с хором, то — музыкальная драма.

В Большом театре один сезон служил тенор Викторов, обладатель большого голоса, но человек, лишенный слуха и никакой артист. Его уволили. При обсуждении состава труппы на следующий сезон кто-то заметил:

— Придется все-таки взять Викторова. Мы не можем обойтись без героического тенора.

Сук сказал:

— К этому героическому тенору возьмите себе героического дирижера, а я с ним работать не буду.

Мосфинотдел в 26-м году запросил Общество драматургов адреса членов О-ва Корленко В. Г. и Толстовского Л. Н. на предмет взыскания с них подоходного налога.

Дом семейства Яковлевых, что на Тверском бульваре, где родился А. И. Герцен, получил название Дома Герцена. Название это преимущественно усвоил ресторан Союза писателей,

располагавшийся в подвале Дома.

Некто, не очень сведущий в русской литературе, явившись в ресторан, известный ему как Дом Герцена, был обижен несвежим блюдом.

— Что это вы даете? — сказал некто, отодвигая тарелку. — Разве это можно есть? Зови сюда Герцена!

Литиздат выпустил труд древнегреческого философа Аристотеля «Этика». Обширный комментарий к ней написал профессор Эрнест Радлов. Очевидно, в бухгалтерии издательства произвели обычный расчет и ведомость передали в кассу. Ленинградцу Радлову гонорар был переведен по почте. А деньги, причитавшиеся Аристотелю, были получены сим последним через кассу издательства.

Однажды в платежные часы к окошечку подошел некто и сказал кассиру:

— Для Аристотеля есть что-нибудь?

— По журналам или по книгам? — осведомился кассир.

— По книгам.

Кассир пошелестел ведомостями, нашел нужный лист н

сказал:

— Сумму прописью.

— Ну, безусловно, — отозвался автор, выводя косыми буквами подпись: «АРИСТОТЕЛЬ».

Вернув кассиру ведомость, великий философ не торопясь пересчитал деньги, спрятал пачку в карман и удалился.

Кто был этот знаток бухгалтерских порядков и психологии, установить так и не удалось…

Музыкальный критик Соллертинский сказал о балете «Кавказский пленник»:

— Смотреть бы рад, прислушиваться тошно…

Забавное разночтение старинного романса «Глядя на луч пурпурного заката, стояли вы на берегу Невы»:

— Глядя на луч пурпурного заката, стояли вы на берегу? Не вы?

В 28-м году к тридцатилетию Художественного театра среди прочих подношений был венок от барышников, которые кормятся у кассы театра.

Рассказывают, что В. И. Немирович-Данченко молодому драматургу, жаловавшемуся на отсутствие хороших тем, предложил такую: молодой человек, влюбленный в девушку, после отлучки возобновляет свои ухаживания, но она предпочитает ему другого, куда менее достойного.

— Что же это за сюжет? — покривился драматург. — Пошлость и шаблон.

— Вы находите? — сказал Немирович. — А Грибоедов сделал из этого недурную пьесу. Она называется «Горе от ума».

В тридцатых годах в Москву приехал командированный товарищ из глубокой периферии. Он справил все свои дела в столице, купил все то, что ему нужно было для себя и по просьбе земляков, и на завтра взял билет на поезд — обратно, домой… Ему оставалось только одно: непременно пойти в Большой театр, ибо, если он приедет к себе в город и признается, что не побывал "в Большом, — его станут презирать.

Командированный пошел к началу спектакля на площадь Свердлова и у театра с рук купил чуть не за сто рублей один билет в восьмой ряд партера на предстоящий спектакль. Ему было решительно все равно, что смотреть. Он даже не подозревал, что попадает на премьеру балета Б. Асафьева «Пламя Парижа».

Командированный вошел в театр, разделся и, тщательно осматривая все по пути, прошел в зал и сел в кресло «согласно купленному билету». Рядом с ним сидел В. И. Не- мирович-Данченко. Но с точки зрения нашего героя это был просто старичок с седой бородою.

Командированный внимательно разглядывал люстру, лепные украшения всех ярусов, занавес и прочее… Тут оркестр заиграл увертюру. Командированному музыка понравилась, и он вместе с остальными зрителями похлопал оркестру. Затем раздвинулся занавес. Начался балет. Сперва танцы занимали нашего новичка. Но вскоре ему надоело, что все время танцуют. И он обратился к старичку соседу:

— Папаша, а неужели все так и будут плясать? Никто нам ничего не споет, не расскажет?

Владимир Иванович Немирович-Данченко вежливо ответил:

— Это балет. Здесь только танцуют и никогда не поют и не рассказывают.

Не успел великий режиссер закончить свою фразу, как толпа санкюлотов на сцене запела известную песню французской революции «Са ира!».

Тогда командированный повернулся к Немировичу и спросил:

— Что, папаша, тоже первый раз в театре?..

Московский режиссер И. А. Донатов всю жизнь носил большую бороду, и этот факт послужил основанием для забавного диалога между К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

На генеральной репетиции с публикой в Художественном театре оба великих основателя МХАТ а были за своим режиссерским столиком в восьмом ряду. Кончался антракт.

Публика рассаживалась по местам. Донатов, проходя, раскланялся с Немировичем. Тогда Станиславский спросил:

— Владимир Иванович, кто этот господин с бородой?

— Это режиссер Донатов, — ответил тот.

— Что за чепуха! — начал было Станиславский. — Разве бывают режиссеры с борода… Хотя… да…

Когда в Художественном театре молодежь показывала свои спектакли старикам, после окончания исполнители обступали корифеев театра, выпытывая их мнение.

Тут В. И. Качалов всегда бывал благодушен.

— Пп-по-моему, вы очень хорошо играете… Мягко так, тонко, — говорит он кому-то из исполнителей.

— А я, Василий Иванович?

— П-по-моему, и вы хорошо.

— А я?

— И вы… т-тонко так… продуманно… И вот вы хорошо играете.

— А я сегодня не играл, Василий Иванович!

— Все равно… п-по-моему, очень хорошо.

Актер Топорков лечился у зубного врача, и тот вставил ему золотую коронку. Топорков дал этому врачу билет на спектакль, в котором играл главную роль. Встретившись с дантистом после спектакля, актер спросил его о впечатлении.

Врач ответил:

— В бинокль из восьмого ряда ее можно увидеть.

— Кого — ее?

— Коронку!

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова прожила более 90 лет и отличалась весьма живым нравом. Актер МХАТа В. В. Лужский назвал ее так:

— Беспокойная вдова покойного писателя.

В Москве был такой театральный директор — Игорь Владимирович Нежный. В начале тридцатых годов он был во главе Мюзик-холла. Там шло обозрение Демьяна Бедного «Как 14-я дивизия в Рай шла». Однажды автор пьесы сидел в кабинете директора и был свидетелем, как И. В. Нежный круто распекал своего нерадивого сотрудника. Когда тот ушел, Демьян сказал:

— Я вижу, что ты такой же Нежный, как я — Бедный…

В Театр сатиры принесли пьесу, в которой была такая ремарка:

БОРИС: Прощайте>же, друзья.*(Уходит, уезжает затем в Киев, где женится, имеет трех детей и живет довольно счастливо.)*

Известный в свое время комик Николай Матвеевич Плинер

отличался весьма веселым характером и шутливостью. Однажды при нем некий молодой актер, не получивший прибавки жалованья, говорил:

— Нет, уйду я из этого Театра сатиры!.. Зачем мне терпеть этих хамов?.. Если они меня не ценят, я перейду в Художественный театр…

— Там тебя не возьмут, — сказал Плинер.

— Почему это меня не возьмут? — вскипел актер.

— В Художественном театре у гардеробщиков своя артель, они со стороны не берут, — невозмутимо отвечал Плинер.

В 1928 году в Москву приезжал английский фокусник Данте. Он работал в Московском мюзик-холле.

А в одном из предприятий Управления госцирками работал в то время некий администратор, носивший не менее громкую фамилию — Рафаэль.

Обоих деятелей познакомили.

— Данте, — величественно сказал гастролер.

— Рафаэль, — отозвался администратор.

Фокусник счел, что это обидная шутка на его счет, и ударил Рафаэля по физиономии.

В одном из городов на Кавказе играли «Отелло». В пятом акте, как и положено, мавр задушил свою супругу, а вслед задернул занавес, скрывающий альков. Потом он вышел на авансцену и произнес положенный в этом месте монолог… После чего снова открыл альков… И тут зрители увидели, что Дездемона лежит, приподняв голову с подушки, с папиросой в зубах, а к ней наклонился помощник режиссера с зажженной спичкой в руке…

Сначала в зале ахнули, потом раздался смех и даже аплодисменты… И, перекрывая шум, прозвучал голос с сильным восточным акцентом:

— Правильно задушил, слушай, на минуту оставить нельзя…

В начале тридцатых годов вслед за движением «жен комсостава армии» и «жен инженерно-технического состава» началось еще и движение «жен писателей». В Москве председательницей совета жен писателей была супруга Вс. Иванова. А ее заместительницей выбрали Э. Я. Финк — жену Виктора Финка.

Как водится, у руководительниц движения появилось множество дел. Они заседали, куда-то ездили, звонили по телефону, и им стали часто звонить…

Как-то Виктор Григорьевич Финк взял трубку. Нетерпеливый женский голос сказал:

— Попрошу к аппарату жену писателя Финка.

— Ее нет дома.

— А кто со мною говорит?

— С вами говорит муж жены писателя Финка.

Однажды Евгений Петров пошутил по моему адресу. Я был у него в гостях и позволил себе за столом прибегнуть к весьма крутому выражению. И тогда Евгений Петрович

заметил:

— Если бы вы сказали такое на обеде у леди Голифекс, то лорд Голифекс уронил бы монокль в борщ…

Ильф говорил, что в тот день, когда трещина на льду разломала барак челюскинцев, они приняли такое радио:

«Карское море, лагерь Шмидта. Предлагаю вам турне по Европе и Америке с вашими лекциями. Импресарио Щупак».

Шмидт будто бы ответил, желая поднять настроение экспедиции:

«Варшава, импресарио Щупаку. Говорит Шмидт. Согласен, приезжайте для личных переговоров».

В «12 стульях» описывается первомайская демонстрация. В описании этом есть фраза:

«Пронесли чучело Чемберлена».

В английском переводе это звучит так:

«Пронесли чучело сэра Остина Чемберлена».

Отец М. М. Зощенко был художник. В одном антикварном магазине Мих. Мих. увидел картину работы отца. Он захотел ее купить. С него спросили очень дорого, и в ответ на просьбу о скидке продавец сказал:

— Так ведь это же Зощенко картина. Имя-то какое!

Имя было самого Михаила Михайловича!

Литератор Арго, зайдя в рыбную лавку, заставил про,— давца отвечать себе в рифму. Он спрашивал:

— Что это за штука?

— Щука.

— А это что за вещь?

— Лещ.

— А вот тот пузан?

— Сазан.

— А это что за рыба была?

— Камбала…

И озадаченный работник прилавка еще долго размышлял о своем внезапно открывшемся поэтическом даре…

Клоун Карандаш на почте предъявил свой паспорт с целью получить по переводу. Сотрудница почты объявила ему, что перепачканная чернилами фотокарточка в паспорте непохожа на владельца. Клоун обмакнул палец в чернильницу, мазнул себя по

носу и щекам и спросил:

— А теперь похожа?

Ему тотчас же выдали деньги.

Драматург Вл. Соловьев любил украшать себя перстнями, запонками, булавками и пр. Однажды при виде Соловьева композитор Н. Богословский сказал:

— Володя, ты забыл надеть серьги.

Композитор Слонов написал множество вальсов. Он сам как-то заявил о себе:

— Я король советского вальса.

— Да, — согласился Богословский, — ты вообще композитор только на три четверти…

Я как-то заметил своему приятелю, который много лет работает в Московском планетарии:

— Ты знаешь, почему тебя там так долго держат? Потому что ты звезд с неба не хватаешь…

Эстрадный фельетонист Н. П. Смирнов-Сокольский увидел за кулисами, как известный кукольник С. В. Образцов надписывает кому-то свою книгу.

— Я и вам подарю, — заверил он Сокольского.

— Не стоит труда, — мгновенно отреагировал тот. — Я глупостей не чтец, а пуще — образцовых…

Однажды Н. П. Смирнову-Сокольскому пришлось вести концерт в Центральном Доме Советской Армии. Пока на сцене шел очередной номер, Николай Павлович спросил администратора:

— Кого мне сейчас объявлять?

— Сейчас будет играть Яков Флиер.

Сокольский вышел на авансцену и объявил:

— Сейчас нам с вами предстоит огромное эстетическое наслаждение: лауреат международных и всесоюзных конкурсов Яков Флиер сыграет нам на своей замечательной скрипке!

Раздались аплодисменты. Сокольский пошел за кулисы.

Там стоял бледный от ярости Я. Флиер, который сказал:

— Вы что же, не знаете, что я пианист?!

— Ага, — отозвался Сокольский, — сейчас мы все исправим.

Он снова подошел к рампе и объявил:

— Друзья, произошло недоразумение. Дело в том, что Яков Флиер сегодня забыл дома свою замечательную скрипку. А потому он сыграет нам на рояле, что гораздо труднее!..

Владимир Яковлевич Хенкин любил юмор и шутил всегда. Однажды ему стало плохо на репетиции в Московском театре сатиры. Вызвали «скорую помощь». Врач спросил актера:

— На что жалуетесь?

— Прежде всего на дирекцию театра, — сказал комик. — А потом — на отсутствие репертуара…

Тот же Хенкин был болезненно ревнив к чужому сценическому успеху. Однажды кто-то сказал ему, что в Московском цирке с большим успехом выступает дрессированная свинья. Хенкин выслушал и мрачно сказал:

— Рад за товарища…

Известный московский конферансье Михаил Гаркави при большом росте отличался необыкновенной тучностью. Он сам рассказывал, что в каком-то провинциальном аэровокзале к нему подошел дежурный и спросил:

— Гражданин, сколько вы весите?

— Сто двадцать килограммов, — отвечал Гаркави.

— Это не положено. У нас максимальный вес пассажира — 100 килограммов.

— А лишние двадцать прикажете срезать? — осведомился артист.

— Нет, — отвечал дежурный, — но заплатите как за багаж.

Опереточный комик Григорий Ярон отличался совсем крошечным ростом. Один из его гостей как-то зашел в его общую с женой спальню и увидел там непропорционально огромную — на полкомнаты — кровать.

— Слушай, — сказал гость хозяину, — наверное, когда вы с женой в ссоре, вы с ней в этой кровати даже не встречаетесь?

— Встречаемся, но не раскланиваемся, — отвечал Ярон.

На экзамене по теории музыки в Институте Гнесиных студентку спросили:

— Что такое баркарола?

Она ответила:

— Это песня венецианских Гольденвейзеров.

Другой студент этого же института назвал сочинение Дебюсси «Полуденный отдых фавна» — «Обеденный перерыв фавна».

Виктор Ефимович Ардов
ЭТЮДЫ к ПОРТРЕТАМ
М„«Советский писатель»„1983. 360 стр. План выпуска 1982 г. № 6. Редактор*Н. И. Сарафанчиков.* Худож. редактор*Р. В. Медведев.* Техн. редактор*И. М. Минская.* Корректор*С. И. Крягина.*

Сдано в набор 24.05.82. Подписано к печати 27.04.83. А04543. Формат 84Х108'/з2. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 18,90. Уч. — изд. л. 20,21. Тираж 30 000 экз. Заказ № 519. Цена 1 р. 70 к. Издательство «Советский писатель>, 121069, Москва, ул. Воровского. 11.

Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109

[1] Этим дореволюционным обращением поэт подчеркивал, что он не рассматривает нэпманов как товарищей.

[2] «Темными совещаниями» называются в сатирических изданиях коллективные обсуждения тем и сюжетов, главным образом для карикатур, но и для литературных материалов.

[3] Ильф мне говорил, что сперва предполагалось участие в «Двенадцати стульях» еще и фельетониста М. Л. Штиха, который тогда тоже работал в «Гудке».

[4] При беседе присутствует гость фру Элины.

[5] Вспомним, что лучшие артисты Художественного театра были заняты в спектакле: И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, В. В. Лужский, М. М- Тарханов…

[6] Имею в виду гастроли летом 1924 года.

[7] Так звали В. Э. Мейерхольда его сотрудники и актеры не только за глаза, но п в непосредственном общении с ним.

[8] Начал эту постановку режиссер А. М. Роом, приглашенный из Саратова самим Мейерхольдом на постоянную работу в Театр Революции; но вскоре Мастер начал руководить репетициями и выпустил спектакль под своим именем.

[9] Ведь конструктивисты, в сущности, — это архитекторы, работаю щие в области изобразительных искусств. Художников этого направления первым привлек в театр именно Мейерхольд.

[10] И. В. Ильинский ввел этот эпизод в свою книгу «Сам о себе».

[11] А в 1924 году Эйзенштейн, руководивший Театром Пролеткульта, поставил спектакль на газовом заводе среди реальных агрегатов в цеху… Автор этих строк тогда написал сочувственный очерк-рецензию в журнале «Зрелища».

[12] Словечко «дыбом» с афиши ГОСТИМа («Земля дыбом») перешло в печать и в устную речь того времени, ибо оно отлично определяло всякие искажения и домыслы в чем угодно.

notes

Примечания

1

Надо вспомнить, что именно в 1961 году произошла деноминация нашей валюты, и 10 рублей прежними деньгами обратились в один рубль

2

Фигура странника, «странного человека», встречается у А. Н. Островского («На всякого мудреца довольно простоты»), у Лескова («Несмертельный голован») и у других авторов. Но все описывали этих бродяг «сверху», с позиций барина. А Горький сам хлебнул бродячей жизнн, знал ее изнутри. Это сильно меняет точку зрения.